spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605502 04

#327 JULI/AUGUST 2010
5,50 EUR
Österreich 6,30 EUR BeNeLux 6,50 EUR
Italien/Spanien 7,45 EUR Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 55 MINUTEN
BONAPARTE, JEREMY JAY, BORN RUFFIANS, TRACEY THORN, THE DRUMS, NORMAN PALM, VON SPAR, EGOTRONIC
U.A.

DIE BERLINER SPASSDIKTATUR

BONAPARTE

VAMPIRE / FEMINISMUS / FUSSBALL / SEX / WELTUNTERGANG

QASHQAI
URBAN PROOF.

DER NEUE NISSAN QASHQAI.
URBAN PROOF. MASTERED.

Härter im Nehmen, mehr Style: die neue Art in überfüllten Metropolen zu parken. Gestaltet von Tanzim Hasan Salim, Gewinner des Design-Wettbewerbs „Think outside the parking box“ von Designboom und NISSAN.

Mach auch du die Stadt zu deinem Spielplatz und trete auf Facebook im URBAN PAINTBATTLE gegen deine Freunde an: **www.urbanpaintbattle.com**

NISSAN
SHIFT_ the way you mov
QASHQAI

ZAOZA

Gib und Dir wird gegeben.

Werde Teil der Gemeinschaft: www.zaOza.de

EGEBEN
ESt
ndere
teilhaben Können.
Kratisierung des Preises für Entertainment.
ransparenz von Angebot und Kosten. Punkt.
Befreiung deines Entertainments von der Diktatur eines einzigen Endgerätes.
za-Der Begleiter, immer mit dir:
mputer, auf dem Handy, in jedem Netz, in Gedanken.
Wir sind zaOza-Der Glaube daran, dass Menschen fair sind,
wenn man sie fair behandelt. Kunden wie Künstler.
Wir sind zaOza-Das Versprechen, dort zu sein,
wo der Puls der Zeit dröhnt, rumort und strahlt.
Wir sind zaOza-Die Quelle für digitales Entertainment.

spex *LIVE*

c/o pop

ROBYN
BONAPARTE
CARIBOU
+ VERY SPECIAL GUEST

DJ: MAX DAX

GLORIA KÖLN 25.06.2010

WWW.SPEXLIVE.DE WWW.C-O-POP.DE

INHALT

Spex #327 Juli / August 2010

TOBIAS JUNDT VON BONAPARTE
fotografiert von Yves Borgwardt

NEUE MUSIK

014 **THE DRUMS** *Text: Aram Lintzel*

016 **VILLAGERS** *Text: Ralf Krämer*

018 **MEN** *Text: Oskar Piegsa*

020 **DARWIN DEEZ** *Text: Oskar Piegsa*

024 **VON SPAR** *Text: Thomas Hübener*

026 **EGOTRONIC / FRITTENBUDE** *Text: Ulrich Gutmair*

030 **ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI** *Text: Silke Janovsky*

032 **SPEX-GESPRÄCH: SCISSOR SISTERS** *Interview: Sebastian Hammelehle*

036 **SPEX-VORSPIEL: LAURIE ANDERSON** *Interview: Jan Kedves*

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

040 **TITEL: BONAPARTE**
Text und Interview: Jens Balzer
Kollektiv ohne Basisdemokratie: Tobias Jundt, der mit seinen Berliner Mitfreaks von Bonaparte gerade das Album »My Horse Likes You« veröffentlich hat, löst Probleme am liebsten in Einzelgesprächen

050 **DIGITALE EVOLUTION**
Interviews: Max Dax und Wibke Wetzker
In Teil 7 der Reihe »Digitale Evolution« sprechen der britische Kultursoziologe Simon Frith, Stefan Schulz von Vivendi sowie der Hardwax-Betreiber Mark Ernestus über Subkulturen und Soziale Netzwerke

060 **REISEBERICHT: FUSSBALL IN SÜDAFRIKA**
Text: Klaus Theweleit
Die Fußball-WM 2010 richtet den Blick der Welt auf ein Land, das 16 Jahre nach Ende der Apartheid die Prinzipien der Ausgrenzung noch nicht überwunden hat. Ein Reisebericht

068 **MODE: LOCKERUNGSÜBUNGEN**
Fotos: Joachim Baldauf
Deutsche Schauspielerinnen und Schauspieler modeln im Berliner Friedrichsstadtpalast

078 **MODE-INTERVIEW: LOÏC PRIGENT**
Interview: Jan Kedves
Der französische Filmemacher Loïc Prigent spricht über die Fernsehdokumentationen, die er für Arte unter anderem in den Modehäusern Chanel, Marc Jacobs und Jean Paul Gaultier gedreht hat

›››

MODE

084 **GENTLEMEN OF BACONGO**
Leben die letzten Dandys im Kongo? Katrin Kruse betrachtet ein postkoloniales Stilphänomen

KUNST

086 **ARMIN LINKE**
Der italienische Fotograf spricht mit Max Dax und Anne Waak über die unheimliche Schönheit der Macht

094 **BIRGIT JÜRGENSSEN**
Esther Buss über die Wiederentdeckung der postfeministischen österreichischen Künstlerin

LITERATUR

098 **ADVENTURES IN KATE BUSH AND THEORY**
Die britische Kulturtheoretikerin Deborah M. Withers analysiert die »Lionheart«-Performance der britische Queen of Queer

104 **SUNNY LAND / SUN TROPES**
Ingo Arend kritisiert Marietta Kestings und Aljoscha Weskotts Versuche, den Mythos des südafrikanischen Vergnügungsparks Sun City filmisch aufzuarbeiten

FILM

108 **DER NEUE VAMPIR IM POP**
Anlässlich der jüngsten »Twilight«-Fortsetzung machen sich Georg Seeßlen und Wibke Wetzker Gedanken zu einem blutigen Massenphänomen

114 **LUKAS MOODYSSON**
Ralf Krämer lässt das Œuvre des schwedischen Regisseurs Revue passieren, dessen Film »Mammut« gerade in den Kinos läuft

118 **BILDSCHIRMLEUCHTEN**
Wichtige Neuerscheinungen auf DVD mit Ralf Krämer

120 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Robert Defcon über Jean-Pierre Melvilles »Der eiskalte Engel«

122 **WICHTIGE MUSIKVIDEOS**
Sebastian Hammelehle über Romain Gavras' Gewaltporno zu M.I.A.s »Born Free«

POP BRIEFING

124 **DISKUSSIONEN**
Die vierte Folge des neuen, mehrstimmigen Spex-Plattenkritikformats, mit The Dead Weather (Platte der Ausgabe), Blitzen Trapper, Born Ruffians, Chloé, Jakob Dylan, Karen Elson, Jeremy Jay, Konono N° 1, LCD Soundsystem, Kele Okereke, Mike Patton, Robyn, Roky Erickson & Okkervil River, Rummelsnuff, Silver Columns, Steve Mason, The Black Keys, The Divine Comedy, The Tallest Man on Earth, The Teenage Fanclub, Trembling Bells, Wovenhand

LIVE

148 **NACHBERICHTE**
Lady GaGa und Rihanna in Berlin; das Musical »Fela!« in New York; Carl Theodor Dreyers »Die Passion der Jeanne d'Arc« in Bristol

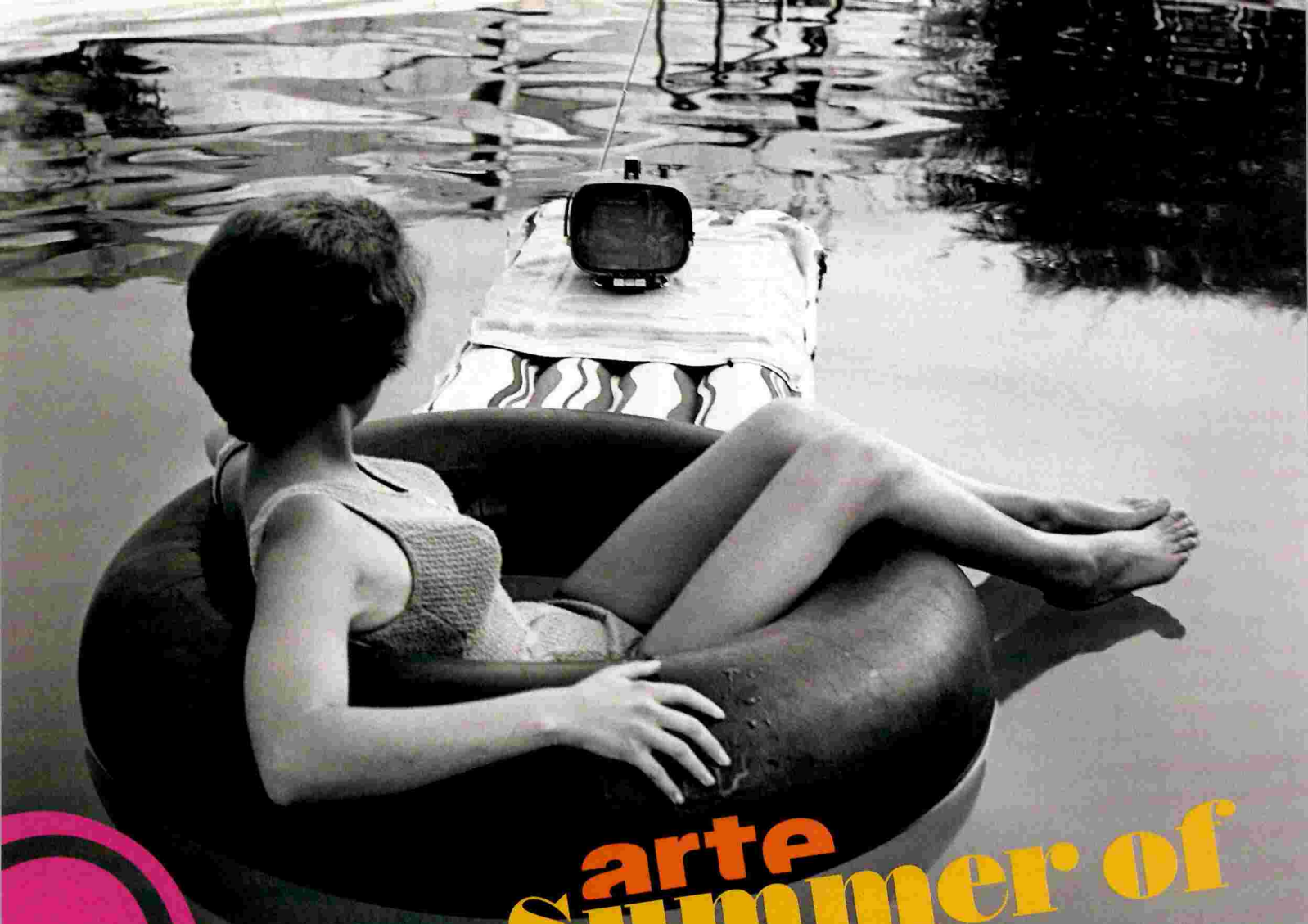
154 **SPEX PRÄSENTIERT(E)**
Arcade Fire, Ariel Pink's Haunted Graffiti, Internationales Sommerfestival Hamburg, Puschenfest, »Seven Speakers – A Listening Environment«, Toro Y Moi, Hans Unstern & Band, Wavves. Nachberichte zu »Spex Live« im Berghain und Kristof Schreuf im Berliner Monarch

158 **REAKTIONEN**

160 **ABO + PRÄMIEN**

162 **SPEX VOR 28 JAHREN**
Joachim Ody interviewt Laurie Anderson

012 **IMPRESSUM**



arte Summer of the 60s

1. Juli bis 26. August

Die 60er Jahre auf ARTE

Immer donnerstags ab 20.15 Uhr.

Vom Rock'n'Roll zur Beatkultur. Das Sixties-Special auf ARTE. Mit den legendären Beatles, der unwiderstehlichen Brigitte Bardot und dem Godfather of Rock'n'Roll: Elvis Presley. Zudem on stage: Françoise Hardy, Janis Joplin, Roy Black, Chuck Berry, Neil Young, Joan Baez, The Rolling Stones und viele andere.

---

www.arte.tv/summer

EDITORIAL

Die WM-Lounge in der Spex-Redaktion, Foto: Max Dax

Liebe Leserinnen und Leser,

1. SEX Herr Bonaparte: »Eigentlich geht es um Sex. Ganz wilden, animalischen Sex.« Jens Balzer: »Ich hatte es für eine Parabel auf die moderne Industriegesellschaft gehalten.« Herr Bonaparte: »So kann man es auch sehen.« (Titelgeschichte ab Seite 40). Oder, acht Seiten zuvor, Jake Shears von den Scissor Sisters im Spex-Gespräch mit Sebastian Hammelehle: »Ich habe früher viele Wohnungen mit sehr vielen Strichern geteilt. Ich habe kein Problem mit Prostitution. Ich respektiere diesen Job. Als Popstar verkauft man sich ja auch, das meine ich gar nicht negativ – es ist vielleicht eher eine mentale Prostitution auf der Bühne, aber die Leute kommen ja doch auch, um meinen Körper zu sehen. In den besten Momenten unserer Konzerte habe ich mich immer als Prostituierter gefühlt.« (Vgl. auch: 4. Vampire.)

2. FUSSBALL »Was tun, Südafrika? Die Antwort, jedenfalls fürs Jahr 2010, ist deutlich: Der Fußball soll es richten.« Kulturtheoretiker und Spex-Autor Klaus Theweleit fuhr zwei Monate vor Beginn der Weltmeisterschaft nach Südafrika, nach Kapstadt und Johannesburg, und schaute sich dort um. Entstanden ist ein persönlicher Reisebericht (Schwerpunkt ab Seite 60), der vom Besuch des Apartheid-Museums, von der symbolischen Kraft des Balls und von Nelson Mandela erzählt. Die Fotos afrikanischer Stadien und Bolzplätze schoss Thomas Haeffgen, sie stammen aus seinem bei Hatje Cantz erschienenen Bildband »African Arenas«, das wir auch als Abo-Prämie anbieten (auf den Seiten 160-161). Weitere Beiträge zum Thema Afrika in dieser Ausgabe: ein Artikel von Katrin Kruse über die den Stil der Kolonialmächte zitierende Mode der »Gentlemen of Bacongo« (ab Seite 84), eine kontroverse Diskussion im Pop Briefing (ab Seite 124) über die eurozentrische Rezeption des Albums »Assume Crash Position« der tollen kongolesischen Band Konono N° 1, ein Konzertbericht über das Broadway-Musical »Fela!« (auf Seite 151) sowie ein Feature von Ingo Arend über den südafrikanischen Vergnügungspark Sun City, einst das Symbol repressiver Toleranz des Apartheid-Regimes und heute Gegenstand eines Films und eines Buchs von Aljoscha Weskott und der Kulturwissenschaftlerin Marietta Kesting (ab Seite 104).

3. FEMINISMUS Noch nie berichtete Spex so ausführlich und undogmatisch über weibliche Perspektiven wie heute. Das liegt auch daran, dass der Post-Feminismus seine/ihre Botschaften der Selbstbehauptung nicht manifestartig in Stein meißelt, er zeichnet sich vielmehr durch die facettenreiche und beharrliche Überschreitung von (Geschlechter-)Grenzen aus. Das zeigt sich in der selbstbestimmten Aneignung von Klischees, auch denen des Feminismus. Die österreichische Künstlerin Birgit Jürgenssen (ab Seite 94) begegnete den Insignien der Weiblichkeit mit Humor und affirmativen Zitaten. Kate Bush (ab Seite 98) wechselt im Register der Geschlechterrollenzuschreibungen, bis diese Kopf stehen. Lady GaGa und Rihanna (Live-Berichte ab Seite 148) bedienen sich der Übertreibung in der Inszenierung von Weiblichkeit, bis nur noch Kunstfigur übrig bleibt. Ebenfalls live: die Jungfrau von Orléans. Auch so eine tolle Frau.

4. VAMPIRE Untote sind der TV- und Kinotrend des Jahres. In zwei Texten zu »Twilight« und »True Blood« beschäftigen wir uns in dieser Ausgabe mit dem höchst vorläufigen Sieg der Mittelklassevampire über das Zombieprekariat. Georg Seeßlen, wie immer auf der Suche nach der Weltformel, schreibt ab Seite 108: »Wenn früher das Fantastische als unheimliche Kraft ins Normale einbrach, so ist in ›Twilight‹ der Einbruch des Normalen ins Fantastische gelegentlich so erschreckend, dass man die Untoten vor den Menschen bewahren möchte und nicht umgekehrt.« Wibke Wetzker bringt wenige Seiten später unsere neue Faszination für den runderneuerten Blutsauger auf den Punkt: »Der Vampir ist ein Gefäß für die Träume (und Albträume) der pluralistischen Gesellschaft im Wandel – er ist eine Popfigur.«

5. WELTUNTERGANG Während das Öl im Golf von Mexiko munter sprudelt, reist der Fotokünstler Armin Linke um die Welt, um die Wunden und Narben, die der Mensch der Erde durch die Urbanisierung, den Bau von gigantischen Staudämmen oder schlicht Hartherzigkeit zufügt, mit staunendem Blick zu fotografieren. Im Kunst-Interview (ab Seite 86) gesteht Linke seine Faszination für die Schönheit des Wahnsinns: »Wenn der einzelne Mensch keinen Einfluss mehr hat, wird ein Ereignis bedrohlich, und das macht es für mich interessant.«

Max Dax

carhartt®

WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM

© Carhartt Inc. U.S.A. © carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

MITARBEITER DER AUSGABE

Ingo Arend

Ingo Arend, Politologe und Historiker, hat erst seiner Heimatstadt Frankfurt und dann der Politik den Rücken gekehrt. Er hatte seine Gründe dafür. Es ging einfach nicht mehr. Was lag da näher, als nach Berlin zu gehen und sich endgültig den schönen Künsten zuzuwenden? Es verschlug ihn zielstrebig zum Freitag, wo er 14 Jahre lang im Kulturteil wirkte. Doch alles hat einmal sein Ende. Und so arbeitet Arend seither als freier Kunst- und Literaturkritiker. Bei seinen ständigen Versuchen, das Verhältnis von Ästhetik und Demokratie zu durchleuchten, ist er auf den merkwürdigen Umstand gestoßen, dass gerade das Unästhetische seine schönen, ja demokratischen Seiten hat. Wahrscheinlich ist der Nichtraucher deswegen so häufig in der Kreuzberger Bar Möbel Olfe anzutreffen. Für diese Spex hat sich Arend mit zwei Veröffentlichungen über den südafrikanischen Vergnügungspark Sun City befasst.

Joachim Baldauf

Joachim Baldauf wurde in den Neunzigern durch seine Arbeiten für das britische Magazin Wallpaper bekannt. Heute gehört er zu den profiliertesten deutschen Fotografen der internationalen Modeszene. Er bekommt nicht nur Prominente, sondern auch die schönsten Frauen vor die Kamera: Claudia Schiffer, Nadja Auermann, Alek Wek. Seine Bilder wurden in zahlreichen Zeitschriften abgedruckt, in Modemagazinen aber auch im SZ- und im Zeit-Magazin sowie im Stern. Er nahm an diversen Ausstellungsprojekten teil und heimste renommierte Preise wie die Auszeichnung für das »Cover of the Year« des International Art Directors Club ein. Als einziger deutscher Fotograf überhaupt bekam er den »Distinctive Merit Award« der Society of Publication Designers verliehen. Baldauf lebt und arbeitet in Berlin. Dort schoss er auch die Modestrecke für diese Spex, im Tanzstudio des Friedrichstadtpalasts.

Frank Johannes

Als Kind prägte Frank Johannes vor allem ein Satz: »Hallo, ich bin der Neue.« Trotz häufiger Schulwechsel machten ihm die Umzüge wenig aus. Dabei lernte er schnell, akzentfrei zu sprechen. Ab dem 15. Lebensjahr verbrachte er viele Wochenenden in den Alpen. Damals lenkte der Kauf einer Minolta X-300 zur Dokumentation alpinistischer Heldentaten sein Interesse erstmalig auf die Fotografie. Der erste Auftrag brachte ihm nicht nur den Blues-Gitarristen Luther Allison vor die Kamera, sondern auch 250 DM in die Tasche, die er sogleich in den Kauf einer Fender-Gitarre investierte. Seine akademische Karriere gab er 1996 ein für alle mal auf und begann als Fotoassistent in Nürnberg seine Leidenschaft in professionelle Bahnen zu lenken. Nach einiger Zeit in London wohnt Johannes nun in Berlin und fotografierte dort für diese Spex die New Yorker Band MEN und den Fotokünstler Armin Linke.

Katrin Kruse

Katrin Kruse wurde dort geboren, wo man das reinste Hochdeutsch spricht: in Hannover. Seither ist sie auf der Suche nach subtilen Akzentabweichungen – derzeit in der Schweiz, wo sich nebenbei wunderbar die Finessen des Fremdseins erkunden lassen. Zuvor studierte sie Kulturwissenschaften, erst in Berlin, dann in London. Dort begann sie auch, über Mode nachzudenken und ist bis heute dessen nicht müde geworden. Katrin Kruse mag ihre Initialen. Die ergeben ein schönes Kürzel unter den Artikeln, die sie unter anderem für die taz schreibt. In Zürich war sie Redakteurin bei der NZZ am Sonntag sowie Ressortleiterin bei der SonntagsZeitung. Als freie Modeautorin stellt sie in dieser Spex den Bildband »Gentlemen of Bacongo« des italienischen Fotografen Daniele Tamagni vor und erklärt uns das Modephänomen der sogenannten Sapeure im postkolonialen Afrika.

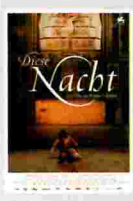
NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Sylvie Fleury

»Astarté's Cave«

(KUBUS / Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München)

Die Schweizer Künstlerin Sylvie Fleury verbindet in ihren Werken Esoterik und Trash, Mode und Motorsport, Science Fiction und Kunstgeschichte. Auf Einladung von Spex-Autor und Kurator Sven Beckstette präsentiert sie in München noch bis Anfang August ihre Wandarbeit »Astarté's Cave« – das Panorama einer Tropfsteinhöhle, welches einen riesigen silbernen Haifischzahn umgibt. Sven Beckstette ist außerdem ab Herbst als neuer Chefredakteur von Texte zur Kunst bestätigt. Wir gratulieren.



Werner Schroeter

»Diese Nacht – Nuit de chien«

(Filmgalerie 451)

»Die digitale Evolution macht uns zu Durchlauferhitzern. Wir nehmen viel auf, aber nichts bleibt hängen. Nennen Sie mich einen Romantiker, wenn ich mich dagegen wehre«, erzählte Werner Schroeter in einem seiner letzten Interviews Max Dax. Wie Romantik à la Schroeter aussieht, kann man in »Diese Nacht« begutachten, dem letzten Film des deutschen Regisseurs, der am12. April im Alter von 65 Jahren seinem Krebsleiden erlag. Das Interview mit Dax wurde auf persönlichen Wunsch Schroeters im Begleitheft zur DVD von »Diese Nacht« nachgedruckt.

IMPRESSUM

VERLAG
piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEF VOM DIENST
Martin Hossbach

REDAKTION
Print: Jan Kedves (Textchef), Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Mode: Jozo Juric
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Ingo Arend, Jens Balzer, Carmen Böker, Christoph Braun, Esther Buss, Robert Defcon, Lukas Dubro, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Silke Janovsky, Fabian Kästner, Gunnar Klack, Holger Klein, Ralf Krämer, Katrin Kruse, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Kito Nedo, Joachim Ody, Oskar Piegsa, Andreas Reihse, Georg Seeßlen, Stephan Szillus, Klaus Theweleit, Christoph Twickel, Anne Waak, Deborah M. Withers

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Markus Altmann, Joachim Baldauf, Yves Borgwardt, Monique Carboni, Patricia Sevilla Ciordia, Markus Feger, Ilan Hamra, Frank Johannes, Norman Konrad, Joe Lai, Sabina McGrew, Eduard Meltzer, Roland Owsnitzki

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: +49-089-30 77 42-11, Fax: +49-089-30 77 42-33

Martin Hossbach (Anzeigenvermarktung Kultur; Heft-CD; Spex Live) Tel: +49-030-44 31 20-14

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: +49-089-30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: +49-0221-579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH,
Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: +49-030-69 59 72 30,
Fax: +49-030-69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG,
Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

DE CECCO dal 1886

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

© 2010 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.
Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 09+10/2010: 28.07.2010, EVT: 20.08.2010. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.

THE ORIGINAL SNEAKER SINCE 1916

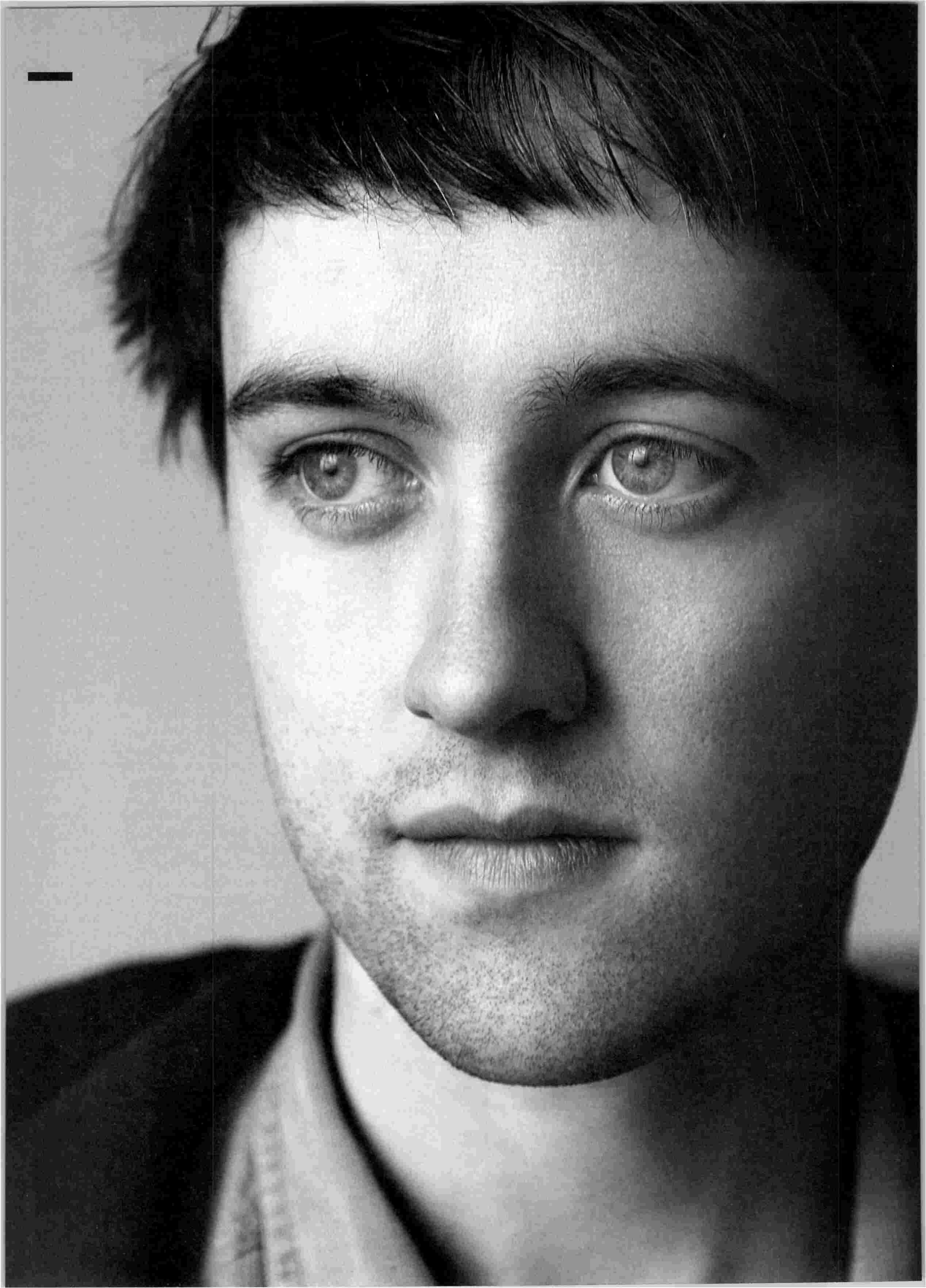
WWW.KEDS.DE

THE DRUMS
UND ES GIBT NOCH EINE DUNKLE SEITE

TEXT: ARAM LINTZEL **FOTO:** NORMAN KONRAD

Brian Wilson hasst den Strand, schon immer. Die vier Mitglieder der Drums inzwischen wohl auch. Seit »Let's Go Surfing«, ihrem hymnisch-hysterischen Hit aus dem letzten Jahr, haben sie das Image der feucht-fröhlichen Beach-Popper weg. Ein Stigma, das die Brooklyner Band loswerden will. »Schließlich gibt es auch eine dunkle, traurige Seite an uns, und ›happy songs‹ sind was für Kinder«, sagt Sänger Jonathan Pierce. Zu den Teeniebopper- und Bubblegum-Einflüssen gesellen sich auf dem ersten Drums-Longplayer deswegen Anklänge an Factory-Bands und Soft Cell. All das komprimieren sie zu einem Sound, dessen oft verhallt-entrückte Stimmung pophistorische Konjunktive aufruft: Was wäre gewesen, wenn Phil Spector New Order produziert hätte? Hätte C86-Anorakpop in einem Diner in der amerikanischen Provinz entstehen können? »Uns geht es um Einfachheit«, sagt Pierce, und keine Frage: The Drums schreiben sich ein in die Geschichte der großen Pop-Primitivisten, ihr simples Schlagzeugspiel erinnert nicht zuletzt auch an Jesus and Mary Chain. Die Texte sind meist bittersüß jubilierende Klagen wie in dem großartigen »Book of Stories« oder dem Schmachtfetzen »It Will All End in Tears«. Eine idiosynkratische Fifties-Begeisterung, die dank elektronischer Unterfütterungen nie irgendein muffiges Rockabilly-Revival ankündigt, schlägt sich optisch in ulkig hochgekrempelten Jeans nieder. »Ich mag einfach, wie die Jungs damals ihre Hosen trugen«, erläutert Pierce. »Man sollte in allem versuchen, einen gewissen Eigensinn zu entwickeln.« Verdammt eigenwillig ist denn auch seine Körpersprache: Bewegungen, die an Ian Curtis, Stricherjungs und B-Boy-Robot-Gesten erinnern, kombiniert er mit angedeuteten Cheerleader-Choreografien. Pierce' Körperspannung, die zwischen Aura und Albernheit changiert, kann sich der Blick schwerlich entziehen, selbst der kleinste Kontrollverlust wirkt bei ihm hochkonzentriert.

The Drums *»The Drums«*
(Cooperative Music / Universal) 04.06.10

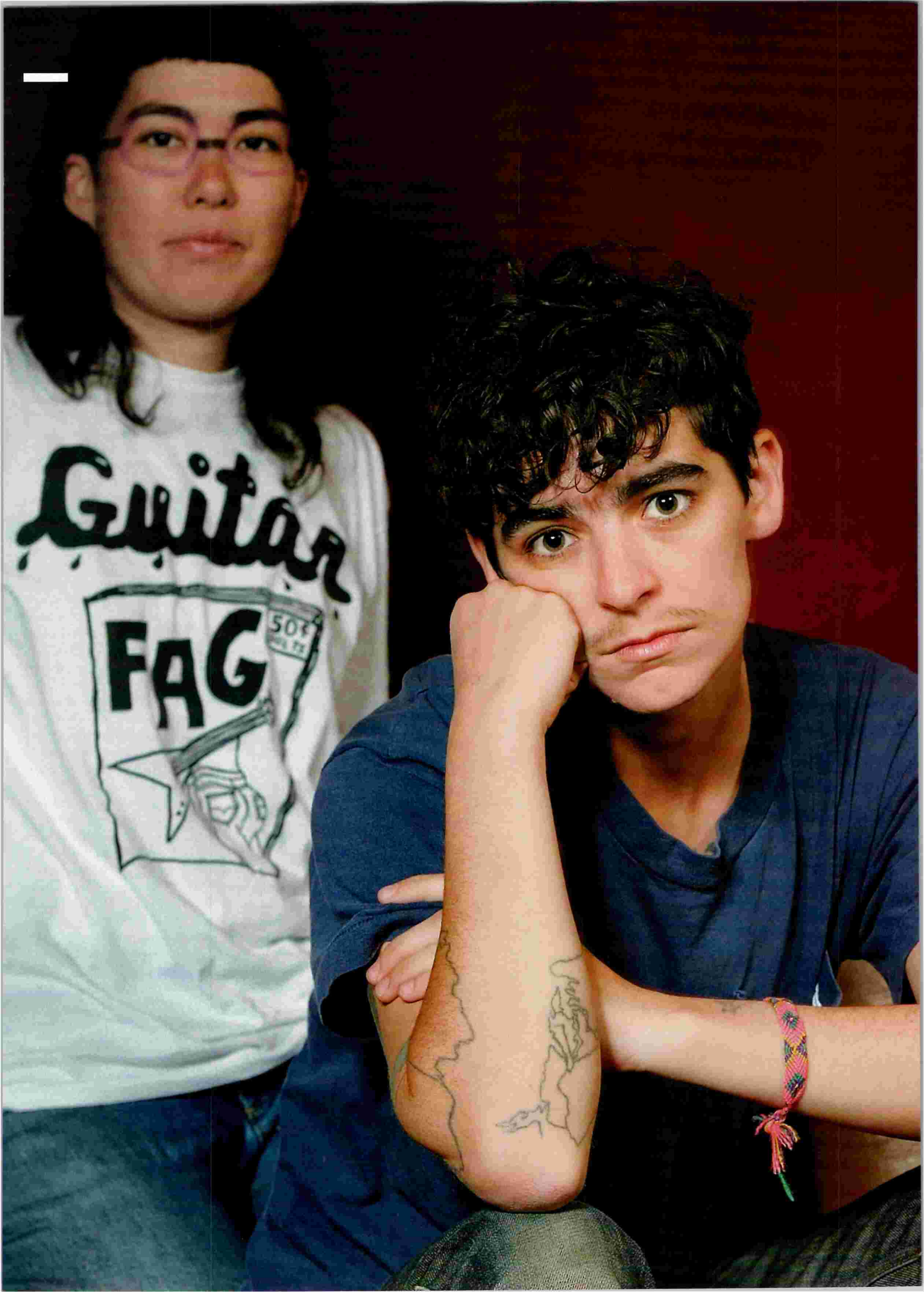


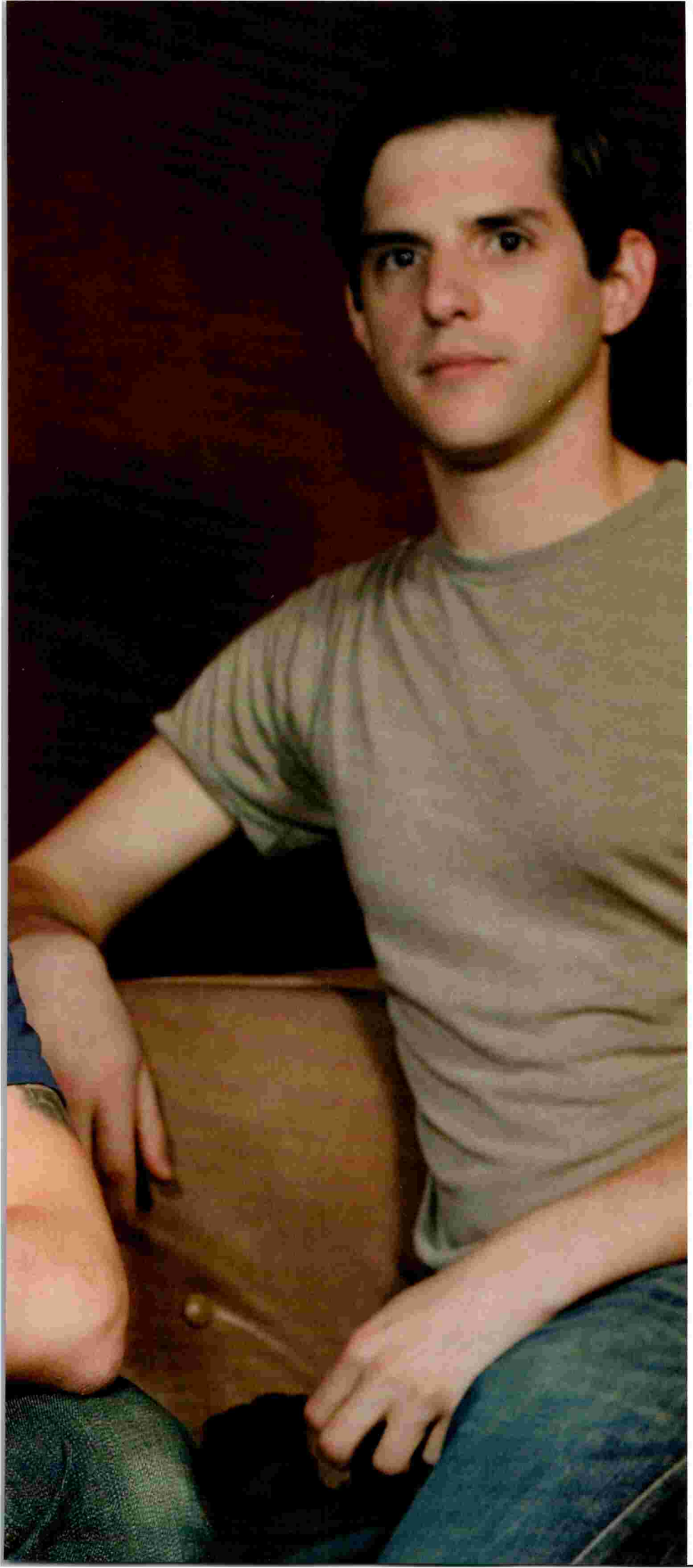
VILLAGERS
DAS HEMD, VOM LEIB GERISSEN

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** YVES BORGWARDT

Conor J. O'Brien wandelt auf Solopfaden, seit sich seine Band The Immediate 2007 aufgelöst hat. Der Bruch traf den Dubliner völlig unvorbereitet: The Immediate, die er mit zwölf Jahren gegründet hatte, waren 2003 nach ihrer ersten EP in Irland zu einer nationalen Sensation aufgestiegen, nicht zuletzt, weil die vier Musiker während ihrer Sets zwischen Britpop und Avantgarde-Rock wie Irre im Rotationsverfahren die Instrumente tauschten. Weil aber alle außer O'Brien mit ihrem Leben noch etwas anderes vorhatten, hörte die Band kurz nach Auslieferung ihres Debütalbums auf. »Ich habe mich erst mal heftig betrunken«, blickt O'Brien zurück. »Am nächsten Morgen wachte ich um sechs Uhr auf, trank viel Wasser, ging in mein Zimmer und schrieb weiter an Songs.« Die performt O'Brien jetzt unter dem Namen Villagers, unter anderem in Cafés, wo er immer wieder den Abstand zum Mikro variiert, um die Figuren seiner Folk-Pop-Minidramen unterschiedlich zu verorten. Fast wirkt es, als wolle er seine ehemalige Band im Alleingang ersetzen. Auf großer Tour begleiten ihn inzwischen allerdings neue Kollegen aus Fleisch und Blut. Sein Debütalbum »Becoming a Jackal« reiht indes Initiationsgeschichten aneinander (von »The Meaning of the Ritual« bis zu »I Saw the Dead«), um im Titelsong die märchenhafte Selbstfindung als Tier zu zelebrieren. In »Pieces« stimmt Villagers gar das herzhafte Heulen eines Schakals an, ein Geräusch zur Zeit. »Meinen bisher größten Auftritt hatte ich als Support für Bobby Long, von dem ein Song auf dem Soundtrack von ›Twilight‹ war«, erzählt O'Brien. »Als ich bei ›Becoming a Jackal‹ sang ›Where they tied you to a pole and stripped you off your clothes‹, fingen die Mädchen im Publikum an, wie Wölfe zu heulen und riefen, ich solle mir das Hemd vom Leib reißen. Das war interessant«, stellt Villagers nüchtern, aber nicht abgeneigt fest. »Ich hätte auch gerne mal einen Song auf einem ›Twilight‹-Soundtrack.«

Villagers *»Becoming a Jackal«*
(Domino / Indigo) 21.05.10


Guitar
FAG



MEN
SEX MIT ERHOBENER FAUST

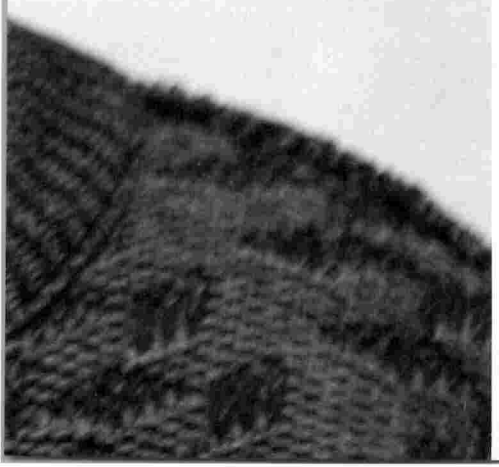
TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTO:** FRANK JOHANNES

Das Thema Regenbogenfamilie ist im Pop angekommen: »I'm gonna fuck my friends and get a little tiny baby«, singt JD Samson im Song »Credit Card Babie$« ihrer queeren Elektropop-Band Men. »Es geht um die Hürden, die dem Kinderwunsch von Lesben und Schwulen in den Weg gelegt werden«, sagt Samson und meint damit auch finanzielle Hürden. »Why don't you adopt / Borrow someone's cock«, heißt es in dem Song – schließlich gibt es billigere Wege, an ein Kind zu kommen, als für den Gegenwert eines Kleinwagens in der Samenbank shoppen zu gehen. Strategischer Sex mit schwulen Freunden zum Beispiel. Begonnen hat Men in New York als DJ-Team von Samson und Johanna Fateman. Beide kannten sich aus der feministischen Band Le Tigre, für deren letztes Album Samson »Viz« schrieb, einen Song über die Sichtbarmachung queerer Identitäten. Für »Viz« (lang: ›visibility‹) verzichtete Samson, damals schon Pin-up-Butch der lesbischen Community, auf die in anderen Le-Tigre-Stücken nachhallenden E-Gitarren des Riot-Grrrl-Punk. Stattdessen setzte sie auf Synthies. Mit Men, einem Projekt, das sich im Zuge von Fatemans Babypause mit den neuen Mitgliedern Ginger Brooks Takahashi und Michael O'Neill zur Band auswuchs, knüpft sie nun an diesen Sound an. In der Tradition von Disco und Europop klingen Men synthetisch, catchy und klischiert ›gay‹ – ohne dabei bloß hedonistisch zu sein. Denn es geht dem Trio lyrisch auch um ökonomische Machtverhältnisse. Oder, wie es im bisher unveröffentlichten Song »Who Am I to Feel so Free« heißt: »There's always money and issues of class«. Trotz Formulierungen wie aus dem Soziologie-Seminar toben die Clubs, wenn Samson mit erhobener Faust zum Call and Response ansetzt und das Publikum Teil der Performance wird. »Wir singen über ernste Anliegen, aber wir wollen nicht didaktisch sein«, sagt Brooks Takahashi. »Uns geht es um die Schaffung positiver, queerer Räume.«

Men *»Limited Edition Demo EP«*
(Men Make Music / iTunes) 25.06.09

DARWIN DEEZ
MIT TAUSEND AN DIE WAND

Auch wenn seine tanzbaren Popsongs es kaum erahnen lassen: Darwin Deez ist der vorerst letzte Antifolker. Der 26-jährige Schlacks aus Myrtle Beach entwickelte sein Gespür für Songwriting bei den Amateurabenden des New Yorker Sidewalk Café, die auch Regina Spektor und die Moldy Peaches hervorbrachten.



TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTOS:** YVES BORGWARDT

»You are my radar detector / I drive a thousand miles an hour«: Bevor man ein weiteres Wort über Darwin Deez verliert, muss gewürdigt werden, was dem 26-Jährigen auf seiner aktuellen Single »Radar Detector« gelungen ist: eine unverbrauchte und unverschämt niedliche Metapher für das viel zu oft und immer noch nicht oft genug gehörte Liebeslied zu finden, für Pop-Klischees wie »You and I belong together« und »You make me complete«. Mit seinem zappeligen Sound aus Strokes-Gitarren und Handclaps gleitet der Song ins Ohr und fährt dort seine Widerhaken aus – und dann fallen diese Zeilen: »Du bist mein Radarfallen-Frühwarnsystem / Mit dir fahre ich tausend Meilen pro Stunde schnell / Ich will gar nicht weiter und weiter / Aber du passt immer auf mich auf«.

Darwin Deez ist ein freundlicher Schlacks, dessen lange Korkenzieher-Locken ihm um die Ohren wehen – selbstgeschnitten und mit einem Hippie-Stirnband nachlässig fixiert; eine Frisur, die eher an antiautoritäre Kinderläden erinnert als an den geschniegelten Preppy-Look des aktuellen Hipstertums. Geboren wurde Deez am 6. April 1984 als Darwin Smith in Myrtle Beach, einem Touristenstädtchen an der amerikanischen Atlantikküste. Hier hatten sich seine Mutter, eine Kommunardin, und sein Vater, ein Harvard-Student mit Interesse an ostasiatischer Religion, im Meher Spiritual Center kennengelernt, dem Bildungszentrum des indischen Mystikers Meher Baba. Bereits Pete Townshend war dem Guru verfallen. Babas Motto »Don't Worry, Be Happy« wurde später von Bobby McFerrin in die Charts der Welt getragen. Auch der junge Darwin – benannt nach Darwin Shaw, einem amerikanischen Baba-Schüler – konnte sich diesem Einfluss nicht ganz entziehen: »Ich glaube schon, dass Meher Baba mein Leben geprägt hat«, sagt Deez heute. »Seine wichtigste Lehre war es, Frohsinn zu kultivieren. Außerdem lehrte er, dass du deine Religion, egal welche, aus ganzem Herzen leben sollst. An beide Gebote halte ich mich.«

Trotzdem ist Darwin Deez' selbstbetiteltes Debütalbum weit entfernt von indischer Folklore oder esoterischen Panflöten-Meditationen. Die Songs, in denen oft nur eine E-Gitarre, Handclaps oder ein Schellenkranz und vereinzelte Soundeffekte seinen Gesang tragen, sind fürs Radio geschrieben – und für ausgelassenes Tanzen. Auf die Frage nach einem prägenden musikalischen Erlebnis erzählt Deez, wie er als kleiner Junge stundenlang zum Radioprogramm zappelte. Seine Eltern witterten Talent und schenkten ihm eine Gitarre. Fortan engagierte sich Darwin auch in Stepptanzgruppen und versuchte sich schon an eigenen Songs. Später brach er nach nur zwei Semestern sein Philosophie-Studium in Neuengland ab und zog nach New York, um Musiker zu werden.

Tagsüber bediente Darwin Deez dort in einem veganen Restaurant Gäste wie Ezra Koenig von Vampire Weekend, nachts versuchte er sich selbst als Songwriter. Unter dem Namen Deez & Deez veröffentlichte er zwei Online-Demos namens »Cyst All a-Myst« und »Astrological Epochs & The Sands of Time«, bewusst amateurhafte Mitschnitte von Jams mit seiner Mitbewohnerin und heutigen Bassistin Mash Deez (bürgerlich: Michelle Dorrance): Schrottiger Schlagzeugsound trifft auf verzerrte Gitarren, begleitet von Feedbacks und »Motherfucker«-Gekrei-

sche. Pop-Harmonien sind bereits zu erahnen, aber sie sind noch überdeckt von einer dicken Schicht aus Noise.

»Ich kam irgendwie nicht so recht vorwärts«, erinnert sich Deez an diese Zeit. Dann aber entdeckte er die Open-Mic-Sessions, die der Songwriter Lach jeden Montagabend im Sidewalk Café in Greenwich Village organisierte. Schon Beck hatte Ende der Achtziger durch Lach sein erstes Publikum gefunden, rund 15 Jahre später wurden die Amateurabende durch den Erfolg von Musikern wie Jeffrey Lewis, Regina Spektor oder den Moldy Peaches sowie durch Martin Büssers »Antifolk«-Buch auch hierzulande bekannt. »Ich ging unentwegt in dieses Café«, sagt Deez. »Erst dort habe ich angefangen, mich richtig für Lyrics und Songwriting zu interessieren. Als ich dann den Song ›Deep Sea Divers‹ geschrieben hatte, wusste ich: Das bin ich.« Kurz: Deez hatte den narrativen Stil seines Albums gefunden, dessen Songs oft eine einzelne, zentrale Metapher entwerfen, von der aus sie ihre kleinen Geschichten erzählen. »Ich versuchte bei diesem Album, jeden Song in einem bestimmten Szenario zu verankern«, sagt er. »Viele junge Songwriter machen den Fehler, ihre Zuhörer zu überfordern. Sie singen beispielsweise erst über den Flügel eines Vogels, dann über Schnürsenkel und dann über noch etwas anderes. Man sollte aber lieber die Fantasie der Leute kitzeln, indem man ein Milieu nur anskizziert und die Hörer dann anregt, die Lücken selbst zu füllen.«

Im Sidewalk Café lernte Deez auch Adam Green kennen, der zu dem Zeitpunkt zwar schon dabei war, sehr peinlich zu werden, aber gelegentlich noch zum Zuhören vorbei kam. Er nahm einen Song mit dem früheren Moldy-Peaches-Gitaristen Toby Goodshank auf, bandelte mit dessen Schwester an und wurde Mitglied der Band Creaky Boards. Deez hatte seine Heimat in der späten Antifolk-Szene von New York gefunden. Einige Jahre später, 2008, erklärte Lach seine stilprägende Open-Mic-Session nach mehr als zwei Jahrzehnten und den vielen Karrieren, die hier begonnen hatten, für vorerst beendet. Und auch wenn er sich inzwischen hat überreden lassen, die Veranstaltung neu aufzulegen und seit März wieder zu Sessions einlädt, diesmal in New Yorks historische Webster Hall: In einem gewissen Sinne kann Darwin Deez als der vorerst letzte Antifolker gelten – auch wenn sein Pop-Sound das nicht auf Anhieb erkennen lässt.

Doch für Antifolk gilt eben genau das, was in den letzten Jahren auch für Genres wie Grunge, Skatepunk, Emo oder den vielgescholtenen, im Alltagsgebrauch aber doch hilfreichen Begriff der ›Hamburger Schule‹ galt: Die Zusammengehörigkeit von Musikszenen definiert sich nicht in erster Linie über klangästhetische Kriterien. Die Moldy Peaches mögen sich mit ihrem kunstlosen Gesang, der Akustikgitarre und den Störgeräuschen des ungeschönten Homerecordings als Trademark-Sound des Antifolk etabliert haben, doch die stilistische Bandbreite der Szene war schon immer größer.

»JUST LIKE TWINKLING STARS / WE SEEM CONNECTED«, SINGT DARWIN DEEZ – DOCH HAT MAN JEMALS DAVON GEHÖRT, DASS STERNE EINANDER NAHEKAMEN?

Wenn Darwin Deez musikalisch also etwas mit den anderen Antifolkern gemein hat, dann ist es im abstrakteren Sinne der Minimalismus, der Amateur-Ethos, der Mut zu herausgekehrter Naivität, Schwäche und Peinlichkeit – und die gnadenlose Thematisierung der eigenen Außenseiterposition. Wer Deez' Lieder als ›twee-poppig‹ und ›cute‹ beschreibt, lässt sich von ihnen auf die falsche Fährte locken. Zwar erzählt »Deep Sea Divers« eine süß klingende Geschichte von Tauchern, die Luftblasen machen und von kleinen gelben Fischen umschwärmt werden. Doch Deez' Album handelt immer wieder – gerade in Liedern wie diesem – von Einsamkeit und unerwiderter Liebe. »Just like twinkling stars / We seem connected«, singt er in »Constellation« – hat man jemals davon gehört, dass Sterne einander nahekamen, wo sie doch Lichtjahre kalten Weltraums trennen? Genauso erzählt »Deep Sea Divers« nicht von einem glücklichen Leben im Meer, sondern von einer Beziehung, der langsam die Luft ausgeht. Im Song »The Bomb Song« bleibt die Liebe des lyrischen Ichs selbst dann noch unerwidert, als längst der nukleare Winter über die Welt hereingebrochen ist. Und auch über den beiden Frischverliebten in »Radar Detector« hängt wie ein Damoklesschwert die Ahnung, dass der Joy Ride in der nächsten Kurve an der Leitplanke enden wird: »It's only been a week / But I know that you are mine to keep«, singt Deez noch zu Beginn des Songs über diese junge Beziehung, deren wesentliche Grundlage gemeinsames Shopping und zielloses Umherfahren ist. Der euphorischen Eingängigkeit des Songs ist der Zweifel an all der Sorglosigkeit aber schon eingeschrieben: »It's not supposed to feel this good«, heißt es nur wenige Zeilen später.

Als »happy music for sad people« hat Deez seine Musik einmal treffend beschrieben. Adam Green und Kimya Dawson hatten als SängerInnen der Moldy Peaches in ihrem Außenseitertum immerhin noch einander: »We sure are cute for two ugly people«, heißt es in ihrem bekanntesten Duett »Anybody Else But You«. Deez dagegen ist in seiner Musik allein – auch wenn der flotte Beat und die eingängigen Melodien davon zunächst erfolgreich ablenken mögen: »Ich bin kein Fan von Cat Power oder Sigur Rós«, sagt er. »Mein Problem ist, dass solche traurigen und langsamen Lieder für mich einfach zu wirkungsvoll sind, sie machen mich depressiv. Songtexte können meinetwegen zwar wütend oder traurig sein – aber ich mag fröhlichen Pop, zu dem man tanzen kann.« Mit Frohsinn und Tanzen hat schließlich alles angefangen – damals, in Myrtle Beach.

Darwin Deez *»Darwin Deez«*
(Lucky Number / RTD) 14.05.10

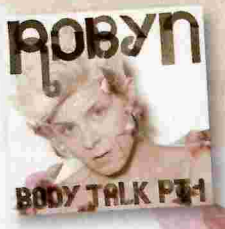
ROBYN

BODY TALK PT1

incl.

FEMBOT, DANCING ON MY OWN

→ ALBUM OUT: 18.06.2010 ←



DANCING ON MY OWN

→ SINGLE OUT: 11.06.2010 ←

MINISTRYOFSOUND.DE

ROBYN.COM

VON SPAR
ERINNERUNGEN AN UNERLEBTES

Das Kölner Quartett Von Spar exhumiert auf seinem dritten Album das hässliche Entlein Prog-Rock und entführt es in die Space-Disco, wo schon die Pet Shop Boys tanzten. Und siehe da: Im Scheinwerferlicht wandelt sich das Entlein zum glamourösen Schwan. Heraus kommt dabei auch ein neues Genre: Kraut-Pop.

TEXT: THOMAS HÜBENER **FOTO:** MARKUS FEGER

Das muss wohl das sein, was man Wandlungsfähigkeit nennt. Als die Kölner Band Von Spar 2004 ihr agitatorisch-kreischiges Electro-Punk-Debüt »Die uneingeschränkte Freiheit der privaten Initiative« veröffentlichte, rannte sie damit Türen ein, die sie gar nicht einrennen wollte: Die Slogans der Platte wurden, genauso wie die Ton-Steine-Scherben-Zitate und »Mehr Dynamit!«-Rufe, dezidiert politisch rezipiert – womit sich Von Spar nicht sonderlich wohlfühlten. Drei Jahre später legte die Band einen aus lediglich zwei Stücken von ausufernder Länge bestehenden, selbstbetitelten Nachfolger vor. Die Freiheit, mit der auf dem Album Genres transzendiert und alles mit allem vermengt wurde, erinnerte an die endlosen psychedelischen Monsterjams von Krautrockbands wie Amon Düül II, Ash Ra Tempel oder Popol Vuh. Publikum und Kritik nahmen diesen spannenden, wenn auch recht prätentiösen, vor allem aber mit den Erwartungen brechenden Soundentwurf zwiespältig auf: Einem Chor von Buh-Rufen standen euphorische Bravos gegenüber. Jetzt beschreitet die Band, die nach dem Ausstieg des Sängers Thomas Mahmoud im Jahr 2007 zum Quartett geschrumpft ist, wieder neue Wege, indem sie auf ihrem dritten Album »Foreigner« die visionären Space-Rock-Entwürfe der siebziger Jahre mit glitzernden Synthie-Pop-Zutaten und zeitgenössischen Clubsounds aufpimpt. »Wir sind eben Musikliebhaber, und zwar nicht von der Sorte, die mit 15 die Ramones entdeckt haben und das dann bis 50 beibehalten«, erklärt der für Schlagzeug und Programming zuständige Jan Philipp Janzen die Neigung seiner Band zur Metamorphose: »Wir sind nicht Fans eines bestimmten Stils, sondern Fans von Musik.«

Auf »Foreigner« sieht das so aus: Der Eröffnungstitel »Scotch & Chablis« imitiert mit kalten synthetischen Klangflächen ziemlich perfekt jene nonspezifische urbane Melancholie, für die man die Pet Shop Boys seit Jahren rühmt. Und auch der hier zu hörende distanzierte Sprechgesang des Bandmitglieds Sebastian Blume erinnert mehr als nur ein wenig an den vokalen Gestus Neil Tennants. Bei den übrigen sieben Tracks kommt es zu unbekümmerten Adaptionen anderer vergangener Klangwelten. So zitiert die Single »trOOps« mit ihrer Bassfigur und ihrem funkigen Groove-Pattern gleichzeitig die Krautrockpioniere Can (genauer: deren Hit »I Want More«) sowie das Disco-Stück »White Horse« des dänischen Popduos Laid Back. Bei »Collecting Natural Antimatter« glaubt man für einen kurzen Moment, Von Spar hätten Pink Floyds David Gilmour für ein paar funkelnde, das All mit dem Blues zusammendenkende Gitarrenlicks gewonnen. Die Keyboard-Figuren des Stücks beschwören die interplanetarischen ersten Minuten von Pink Floyds »Shine On You Crazy Diamond« (1973) und den von Vangelis komponierten »Blade Runner Blues« (1982). »Ironie ist das bei uns auf keinen Fall«, betont Janzen, »und als Hommage ist es auch nicht zu verstehen. Dafür haben wir nicht genug Ehrfurcht. Es geht eher um einen spielerischen Umgang mit Musik.« Ihr Re-Reading der Vergangenheit möchten Von Spar auch nicht als Nostalgie oder Retrofuturismus verstanden wissen, sie bedienen sich der Stilmittel einfach, so Janzen, weil sie sich für das Erzielen bestimmter Effekte und das Herstellen einer spezifischen Atmosphäre als probat erwiesen haben. »Dadurch, dass Synthesizer in den siebziger Jahren von Pink Floyd oder Klaus Schulze schon einmal auf eine bestimmte Weise verwendet wurden, hat diese Verwendung doch nicht ihre Gültigkeit verloren«, sagt er. »Niemand würde ja auch über einen Lyriker sagen: ›Guck mal, der benutzt 'ne Metapher – das ist wohl ein Retro-Dichter, oder was?‹ Viele Leute glauben, man müsse immer alles neu machen. Das ist ein Trugschluss.«

Das Schöne an Von Spars neuem Album ist die virtuose Art, in der all diese musikalischen Intertexte in ein zeitgemäßes klangliches Gewand gehüllt werden. »Foreigner« erstrahlt in einem Breitwandsound, der Hans Nieswandt schon zum Vorschlag einer Umbenennung der Band in ›Von Spendabel‹ anregte. Von den Urvätern der kosmischen Musik hat die Band das schwerelose Space-Driften, das die Erotik von in Zeitlupe an ihre Mutterschiffe andockenden Raumfähren verströmt, genauso übernommen wie die dynamische Verbindung aus flirrenden Old-School-Synthesizern und echtem Schlagzeug und Bass. Doch das Daddelige, auf nervige Weise Esoterische und am Ende oft Gitarrenmasturbatorische am Krautrock beschneiden sie souverän, indem sie dessen hippieeske Ingredienzen verknappen und die Prog-Rock-Geschichte gewissermaßen durch die Brille des elektronischen Pop betrachten. Der folgte historisch auf Prog-Rock und darf gar den Gegenreaktionen auf diesen zugeschlagen werden. Ähnlich anachronistisch wäre es, würde man Zwölfton-Bearbeitungen von barocken Sonetten zur Aufführung bringen oder als Grunge-Band Olivia Newton Johns »Let's Get Physical« covern. Im Falle Von Spars entsteht durch diesen postmodernen Zugriff etwas faszinierend Neues, das man Kraut-Pop nennen könnte und paradoxe Déjà-vu-Erlebnisse erlaubt: Der Hörer erinnert sich an etwas, das er so noch nie gehört haben kann.

Von Spar *»Foreigner«*
(Italic / Kompakt / Rough Trade) 28.05.10

EGOTRONIC

EGOTRONIC / FRITTENBUDE
LOB AUF DIE PARTY, HASS AUF DIE LEITKULTUR

In den linken Jugendzentren der Bundesrepublik Deutschland hat eine Revolution stattgefunden: Statt Hardcore hört man dort jetzt Technopunk, am liebsten vom Hamburger Label Audiolith. Dessen Bands – Egotronic aus Berlin und Frittenbude aus München – kombinieren hedonistischen Partysound, der dem Atzen-Gebollere von Frauenarzt und Manny Marc prinzipiell nicht unähnlich ist, mit politischem Überbau und Provinz-Aktivismus. Denn auch die am braunen Rand von Nazis bedrängte Jugend will nur eins, und das immer wieder: Bass, Bass, Bass.

TEXT: ULRICH GUTMAIR **FOTOS:** MARKUS ALTMANN

Was heißt es, wenn auf YouTube »Disco Pogo« von den Atzen seit Dezember 2009 gut 16 Millionen Mal angeklickt wurde? Und was ist los, wenn selbst das Feuilleton der Welt von der Tour des Hamburger Labels Audiolith berichtet? Selbige führte vor kurzem die Bands Bratze, Egotronic und Frittenbude unter dem Motto »Dorfdisco Geiselfahrt« in die abgelegensten Nester der Rebublik, nach Döbeln, Tannheim-Egelsee oder Höhr-Grenzhausen. Überall stand die Jugend Schlange. Da ist wohl etwas passiert. Nur ist anscheinend niemandem richtig aufgefallen, wie sich hierzulande in den eher drögen nuller Jahren dann doch noch ein neuer Musiktrend gebildet hat, auf den sich alle einigen können: digitaler Punk mit deutschen Texten, mal mehr, mal weniger funky, aber fast immer tanzbar.

Zwar trennt Frauenarzt und Manny Marc von den Atzen und Egotronic, Ricky Rich und Frittenbude die tiefe Kluft zwischen Proletenkult und Mittelklassekultur, purem Hedonismus und solchem mit linkem Überbau. Mit den Atzen wolle man nicht unbedingt in Verbindung gebracht werden, sagt denn Torsun von Egotronic auch gleich, trifft man ihn zum Gespräch. Aber Ähnlichkeiten im Sound zwischen den Audiolith-Acts und den Atzen seien tatsächlich nicht zu leugnen, gibt er zu. Und das ist nicht alles: Die einen wie die andern haben Humor und lieben dick aufgetragene Slogans. Wo die Atzen kindische Partyparolen zum Besten geben, geht es bei Egotronic zwar rappelkistenmäßig antiautoritär, aber eben nicht minder jugendlich zu: »Ich sitz hier, bin allein, schaue gern zum Fenster raus / Zieh die Masken mir rein, sehen alle wie Roboter aus / Wenn du lachst, bist du krank / Wenn du weinst, bist du unbrauchbar / Wenn du fragst, bist du dumm / Weißt du was, bist du aufgeplustert / Wenn du nicht funktionierst, wirst du ganz schnell ausgemustert«.

Der neue Sound – bei Egotronic mit C64-Geräuschen und Gitarrensamples geladen, bei Frittenbude sind richtige Bretter dabei – hat von Techno genauso viel gelernt wie von Punk und NDW. Er versteht etwas vom Raven, hat aber auch Rappen geübt. Er ist ultramodern und exzesstauglich. Man kann nicht einmal sagen, dass er ein deutsches Sonderphänomen wäre. Schon als Techno in lustlosem Minimal versandete und ›Elektronik‹ zum Synonym von Nerdismus zu werden drohte, also Ende der Neunziger, entdeckten überall Musiker den Sexappeal der frühen Achtziger, Gesang, Text und Bühnenpräsenz wieder, um damit Krawall zu machen. LCD Soundsystem ließ in New York die Helden von Daft Punk bei sich zu Hause spielen. Derweil hauten zwei Jungs in Zürich ein ganz unglaubliches Album zusammen. Es erschien bei ZickZack, heute sind auch sie bei Audiolith.

»Das ist nicht mein Problem« hieß das Debüt von Saalschutz. Es erschien 2005, im selben Jahr, in dem YouTube ans Netz ging. Simple, aber umso wirkungsvollere Maschinenbeats trafen hier auf ebenso simple, aber umso grellere Sounds aus Vintage-Synthies. Platteste Slogans aus der Welt des Massenpops wurden mit ironischen, selbstreferenziellen Messages zu Texten zusammengebaut, die jeder sofort mitsingen konnte. Die erste Platte, die Saalschutz herausbrachten, eine Split-EP mit Knarf Rellöm, einem weiteren Pionier des neuen Sounds, nannten sie »Technopunk« – was die Sache ganz gut traf. Es ging also doch noch: Frech sein, Pop-Appeal haben, auf Deutsch singen, die Menge in den Wahnsinn treiben. Damals war es ein Minderheitenprogramm, nur von den fortgeschrittensten Elementen der Provinzjugend sofort erkannt. Und doch ist es kein Wunder, wenn inzwischen die Teenager zu ähnlicher Musik, sprich: zu »Disco Pogo« und »Das geht ab!«, landesweit steil gehen, wie sie sagen, und im Netz immer noch hysterischere Tracks für ein offenbar schwer pubertierendes Publikum kursieren. Für die smarteren Milieus ist Audiolith das Label der Stunde.

Torsun, der Gründer und Sänger von Egotronic, erscheint mit frischem Audiolith-Tattoo zum Interview, sein Unterarm ist in Frischhaltefolie eingewickelt. Seine Bandkollegen Endi und Alex sind auch gekommen. Mit ihnen kann man sich bestens amüsieren und beispielsweise über Scooter und die Wipers unterhalten. Sie sind Fans von Jens Rachut, EA 80 und den Ärzten. Als Kinder haben sie Geier Sturzflug und Nena gehört. Dann kamen die linken Jugendzentren, Punk, Politisierung, Hardcore. In den Neunzigern

FRITTENBUDE

hörte Torsun, mit Mitte dreißig der Älteste der drei, dann die Alben von Andreas Dorau. Die überzeugten ihn davon, Punk einen guten alten Mann sein zu lassen und erst mal allein elektronische Musik zu machen.

Heute spielen Egotronic selbst in den Jugendzentren von Ost und West, fahren noch ins hinterletzte Nazikaff, wie sie sagen, um die zu unterstützen, die von den Bürgern im Stich gelassen werden. Inzwischen haben sie sogar so viele Fans, dass sie auch in größeren Hallen spielen. Egotronic sind richtige Stars bei den Kids, wie man auch auf Frittenbudes neuem Album »Katzengold« hören kann. Auf dem letzten Track geht es da um ein T-Shirt von Audiolith als Symbol für eine junge Liebe: »Ihr wart die größten Fans von Torsun / Und den Jungs / Und in der ersten Reihe / Kanntet wirklich alle Songs«.

Die opahaften, kulturpessimistischen Vorbehalte, die Anfang der Neunziger Punkhörer und sogenannte ›Indiefans‹ gegenüber elektronischer Musik noch hatten, kann sich heute niemand mehr leisten. Und doch ist es erstaunlich, dass statt Hardcore heute Technopunk die alternativen Jugendzentren regiert, es kommt geradezu einer Kulturrevolution gleich. Genauso erstaunlich ist es, wie Egotronic Karriere gemacht haben. Auf ihrem ersten Album »Die richtige Einstellung« von 2006 gaben sie sich noch als antideutsche Hedonisten. Die Platte hatte den richtigen Beat, super Melodien, gewitzte Texte, und sie klang locker aus dem Handgelenk geschüttelt. Das Lob auf die Party und der Hass auf den »Exportschlager Leitkultur« gingen Hand in Hand, befeuert mit Samples aus »The Big Lebowski«, genauer der Figur des von John Goodman gespielten Walter, »des besten Filmantideutschen, den es je gab«, wie Egotronic grinsend sagen.

Wer vor ein paar Jahren zu Egotronic-Konzerten ging, sah dort en masse T-Shirts, die sich das junge Publikum aus dem Israelurlaub mitgebracht hatte, und auch gerne mal die eine oder andere blauweiße Fahne. »Ganz ehrlich«, sagt Torsun heute, »das ewige Wimpelgeschwenke, das Identitäre war mir immer ein bisschen fremd.« Aber trotzdem sind sich alle Egotronic-Mitglieder einig, dass die antideutsche Botschaft seit den Neunzigern so notwendig wie erfolgreich gewesen sei. »Standards, für die Hardcore-Antideutsche damals gekämpft haben, sind heute in vielen Städten angekommen«, sagt Endi. Und deswegen sehe man das alles in der Szene inzwischen auch nicht mehr so verbissen.

Zum kleinen Hit wurde der Technopunk von Egotronic wenig später mit dem Gaga-Track »Raven gegen Deutschland«, in dem der protestantisch-altautonome Geist des schwarzen Blocks um die Idee ergänzt wurde, dass das Nein zu den bestehenden kapitalistischen Verhältnissen seinen zumindest schönsten, wenn auch vielleicht nur momentan und individuell richtigsten Ausdruck auf dem Dancefloor findet. So ist der eigentlich zündende Slogan des Stücks gerade nicht der verpeilt-großmäulige Titel »Raven gegen Deutschland«, sondern: »Wir haben euch was mitgebracht: Bass, Bass, Bass«.

Auf der neuen Platte »Unterwegs mit Freunden« ist nun ein grandioses Sample aus einer japanischen Fernsehwerbung für Brotsticks zu hören und – gemäß der Deutschpunksozialisation der drei – auch eins von Angeschissen. Klassische Jungle-Breaks und Gitarren fehlen nicht. Die Kollegen von Saalschutz und Frittenbude sind für einzelne Beiträge ins Studio gekommen. Und weil die erste Egotronic-CD bei Ebay inzwischen für »unverschämte Preise« weggeht, »originalverschweißt für 40 oder 50 Euro«, ist sie nun noch mal dem neuen Album beigelegt. Auf MySpace ist aber auch alles komplett zu hören. »Wir sind halt 'ne Internetband«, sagt Endi, »unsere Fans informieren sich nicht mehr über die klassischen Musikmedien, die lassen sich keine Vorschriften mehr machen, was aktuell gerade gut zu finden ist oder nicht.« Torsun präzisiert: »Ich habe immer gesagt: Wir sind das Paradebeispiel für eine Web-2.0-Band.« Sein Blog werde täglich 1.500 Mal angeklickt, sagt er.

EGOTRONIC SIND DAS BESTE BEISPIEL FÜR EINE WEB-2.0-BAND

Deswegen kannte das Publikum bei der »Dorfdisco Geiselfahrt« auch in den abgelegenen Orten das komplette Egotronic-Material, was allerseits zu schöneren Konzerterlebnissen führte. Allerdings, meint Torsun, überzeuge gute Musik auch ohne vorherige Gewöhnung: »Ich werde nie Alex' und meinen Gesichtsausdruck vergessen, als wir zum ersten Mal Frittenbude gehört haben. Die waren damals unsere Vorband, wir kannten die gar nicht. Wir standen das ganze Konzert mit offenem Maul da und dachten: Sind die geil.«

Egotronic sind die größten Fans von Frittenbude, und sie sind bei weitem nicht die einzigen. Er habe aber noch niemals auch nur einen Satz über Frittenbude in der Spex, in Visions, im Ox »oder einem anderen dieser meinungsmachenden Magazine gelesen«, und das sei ja nun wirklich der letzte Witz, meint Endi. Eine Zeitlang hätten Frittenbude die MySpace-Charts angeführt. Die meistgehörte Band auf MySpace in Deutschland – komplett von der Presse ignoriert. »Da haben wohl ein paar Leute was verpennt.«

Dass dies ein grober Fehler war, kann man jetzt auf Frittenbudes neuem Album »Katzengold« nachhören. Diese Mittzwanziger aus München lassen es krachen, wie man drunten sagt, und zwar nach allen Regeln der Kunst. Sie klingen, als läge Mjunik irgendwo zwischen Detroit und Chicago – abgesehen von der Gitarre, die noch dazukommt. Ihre Texte sind wahlweise lustig oder teenagedepressiv und in einem amtlichen, bajuwarisch angehauchten Rapstil dargebracht. Die Tracks sind nicht nur extrem tanzbar, Frittenbude haben auch ein feines Ohr für Rhythmus, Melodie und Mitsingbarkeit. Meist erinnern sie an House Music der krassen Sorte, hands up in the air. »Ich hab die Hände im Himmel / Und den Bauch voll Leberkaassemmeln / Reit durch den Club auf 'nem Schimmel / In meinem Herzen stecken Pfeile«. Auch Stücke, wie sie die späten Ton Steine Scherben machen würden, wären sie heute 25, bekommen Frittenbude gut hin: »Wir essen alle das Gleiche / Wir fressen alle nur Scheiße / Wir zerreißen uns selbst / Aber das macht nix / Denn unser Leben ist Plastik / Und unsre Kinder verblöden / Denn wir müssen zur Nachtschicht«. Frittenbude schrecken nicht vor Lovesongs zurück, sie singen aber auch über Sicherheitswahn. Gern würden sie mit ihrer Generation auf die Straße gehen, zweifeln aber insgeheim daran, dass das irgendetwas ändern würde.

Mit dem neuen deutschen Technopunk von Audiolith ist Pop als Ausdrucksmittel zurück. Das ist ein Pop, der nicht nur als bloßes Material für die Distinktionsgesten konsumistischen Hipstertums herhalten muss, ein Pop, mit dem Leute etwas über sich und ihren Alltag erzählen. Mal gut durchdacht und bestens informiert wie bei Egotronic, mal funky und romantisch wie bei Frittenbude. Zwar ist Audiolith noch nicht für Millionenklicks gut, die Atzen sind nun mal noch eine Nummer grober und stumpfer, aber unmöglich ist nichts. Wie heißt es bei Egotronic: »Die einen werfen Pillen, die anderen nicht, und alle sind sie süchtig nach Audiolith!«

Egotronic *»Ausflug mit Freunden« (Audiolith / Broken Silence) 30.04.10*
Frittenbude *»Katzengold« (Audiolith / Broken Silence) 28.05.10*

ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI

TEXT: SILKE JANOVSKY **FOTO:** SABINA McGREW

Resterampe einmal anders: Der Kalifornier Ariel Pink lässt die Low-Fidelity hinter sich und bedient sich stattdessen aus dem Zeichen- und Soundreservoir fetter Achtziger-Gassenhauer.

Das Gedächtnis ist eine trügerische Einrichtung. Es verklärt Vergangenes mit Hamilton'schem Weichzeichner und macht uns vergessen, was wir zu erinnern wünschen. Das ist wohl überlebenswichtig und deswegen verkraftbar. Schwieriger ist es mit den Fallen, die es uns stellt, etwa den Melodiegirlanden vergangener Jahrzehnte, die im Unterbewusstsein schlaff herumhängen. Lieder, deren Texte man zum eigenen Erstaunen mitsingen kann, wenn sich ein Radiosender die Exzentrik erlaubt, sie noch einmal zu spielen. »Waiting for a Girl Like You« von Foreigner etwa, oder »I'm Not in Love« von 10CC.

Nach genau solchen Tretminen der Popgeschichte sucht Ariel Pink vorsätzlich, um sie auf seinem neuen Album »Before Today« einer – man kann sagen – wundersamen Wandlung zu unterziehen. Der Kalifornier exzerpiert Melodien, Rhythmen und Harmonien und variiert und rekonstruiert diese als »free floating musical passages«, wie er es nennt, solange, bis ein neues Stück entsteht. Seltsam schöne Hybride finden so zusammen, zum Beispiel das krude »Fright Night (Nevermore)«, eine »Thriller«-Hommage, die durch das Zitat »Knock, knock on the door« aus »Love Shack« der B-52's strukturiert wird und in einen kühl-düsteren Cure-Sound verwoben ist. Oder die hymnisch-freudvolle Single »Round and Round«: Ariel Pink unterlegt sie mit einer überarbeiteten Basslinie von »Billie Jean«, der Refrain klingt verdächtig nach »Fergus Sings the Blues« der schottischen Band Deacon Blue aus dem Jahr 1989. Weite Fledermausärmel, Hemden mit großflächigen geometrischen Mustern: »Round and Round« transponiert all das beinahe verlust- und ironiefrei in die Jetztzeit.

Ariel Pink stammt aus Los Angeles und galt bisher als Home-Recording-Freak, der seit Mitte der Neunziger seine avantgardistischen Stücke solange auf das Achtspur-Yamaha-Kassettengerät in seinem Schlafzimmer überspielte, bis der Sound korrodiert genug klang. Mehr als 500 Songs entstanden auf diese Weise, melodieversessen und lärmend zugleich – Pink veröffentlichte diese anfangs auf selbstkopierten Tapes und gebrannten CDs. Später erschienen einige seiner Alben wie »Worn Copy« oder »The Doldrums« auch bei Paw Tracks, dem bandeigenen Label von Animal Collective. »Before Today« ist Pinks erstes Album, das zumindest zur Hälfte in einem ›richtigen‹ Studio produziert wurde, in Tito Jacksons »House of Blues« in Encino. Quincy Jones' Enkel Sunny Levine und Rik Pekkonen mischten, was dort Pinks vierköpfige Begleitband Haunted Graffiti einspielte. »Eine komplett neue Erfahrung für mich«, sagt Pink, »man hat kompositorisch so viel mehr Möglichkeiten, wenn man mit einer Band zusammenarbeitet.«

Man kann sagen, er hat sie genutzt: Das Prinzip Pinks funktioniert auch in Hi-Fi, ohne dass er Stil oder Reputation damit verriete. »Before Today« zeigt zwar kaum noch Spuren vom tonkopfschmirgelnden Weirdo-Sound, doch mischen sich ein Tarzanschrei, Polizeisirenen und Urwaldatmosphäre aufs Eleganteste in die Synthesizer-Soundschichten. Wenn gemeinhin seit etwa zehn Jahren beklagt wird, dass Independent-Musik immer mehr zum Mainstream verkomme, so fasst Ariel Pink hier den Umkehrschluss: »Es funktioniert andersrum: Jetzt wird der Mainstream indiefiziert.« Die opulenten Arrangements in der Machart von Hall & Oates oder Fleetwood Mac klingen auf »Before Today« wie eine seltsame Laune der Popkultur. Pinks Musik ist so nicht nur die reine Wiederentdeckung, sie bietet auch die Chance, sich mit seinen Erinnerungen auszusöhnen.

Ariel Pink's Haunted Graffiti *»Before Today« (4AD / Beggars Group / Indigo) 04.06.10*

BBB

07-09
JULY
2010

AIRPORT BERLIN
TEMPELHOF

BREAD & BUTTER
PREMIER LEAGUE

★★★ BEST BRANDS. BEST BUYERS. BEST BUSINESS.

WWW.BREADANDBUTTER.COM

vente-privee.com

SPEX-GESPRÄCH: *SCISSOR SISTERS*

»Weil es um die Finsternis der Achtziger geht …«

Es hieß, sie seien ausgebrannt und hätten die Arbeit an ihrem neuen Album abgebrochen, Jake Shears sei nach Berlin geflüchtet. Man machte sich Sorgen um die Scissor Sisters. Doch im Mai tauchte auf dem »Shrek 4«-Soundtrack ein neues Stück der Band auf. Prompt folgt »Night Work«: Produziert von Stuart Price, klingt das dritte Werk der New Yorker – obwohl Zitate von Frankie Goes To Hollywood bis ZZ Top überdeutlich herauszuhören sind – souverän, es bleibt im Vergleich zum Vorgänger »Ta-Dah!« auch angenehm frei von Honkytonk-Momenten. Im Spex-Gespräch mit Sebastian Hammelehle plaudern Jake Shears, 31, und Scott »Babydaddy« Hoffman, 33, über das Berghain, Robert Mapplethorpe und ihr Verständnis von wahrem Christentum.

INTERVIEW: SEBASTIAN HAMMELEHLE

Die erste Fassung Ihrer neuen Platte »Night Work« haben Sie angeblich weggeschmissen. War sie derart schlecht?

Jake Shears: Oh ja. Wir haben die Aufnahmen abgebrochen. Ich bin dann erst mal für ein paar Wochen nach Berlin gefahren, um einen klaren Kopf zu bekommen.

Babydaddy: Jake dramatisiert das zu sehr. Es stimmt nicht, dass die Songs in die komplett falsche Richtung gingen. Wir machen sehr viel Musik, und natürlich ersetzten wir schlechtere Stücke durch bessere. Aber eigentlich war es wundervolle Musik.

Jake: Das hatte ich ganz vergessen.

Babydaddy: Wir haben ja auch einige Songs behalten. Die Songs »Invisible Light« und »Sex and Violence« zum Beispiel, die sind jetzt auf unserer neuen Platte. Den Rest haben wir mit Stuart Price neu geschrieben. Wir haben uns in Berlin mit ihm getroffen, sind zusammen ausgegangen, ins Berghain, haben uns unterhalten, Musik gehört und dabei überlegt, wie wir die Platte fertigstellen könnten. Dann sind wir mit Stuart nach London geflogen, um dort in seinem Studio aufzunehmen. Und dann flogen wir für eine Woche in die Karibik.

In die Karibik – warum nicht gleich nach Nassau auf den Bahamas?

Babydaddy: Genau dort waren wir. In den Compass Point Studios, wo früher Leute wie Grace Jones, die B-52's oder die Talking Heads aufgenommen haben.

Seit den Achtzigern wurden die Studios nicht renoviert, schätze ich.

Babydaddy: Ganz sicher bin ich mir da nicht. Die Studiotechnik ist jedenfalls noch original. Der alte Soundingenieur ist auch noch da – er ist jetzt sogar der Chef der Studios. Es gab dort auch noch einen uralten Synthesizer, den man sonst kaum noch findet. Und ich hatte Stuart extra so einen aus Tokio mitgebracht!

Und auf den Bahamas hatten Sie dann diese Achtziger-Jahre-Idee: Ein richtig schöner Sprechpart mit einem berühmten Schauspieler, das wär's.

Babydaddy: Sie meinen den Gastauftritt von Ian McKellen in »Invisible Light«? Die Idee hatten wir schon in London. Wir dachten, in dem Stück fehlt doch noch ein Element in der Mitte, eine mächtige, kraftvolle Stimme. Und wer könnte diese Stimme haben, wenn nicht Ian McKellen? Er ist die Stimme der Macht. Die Stimme Gottes.

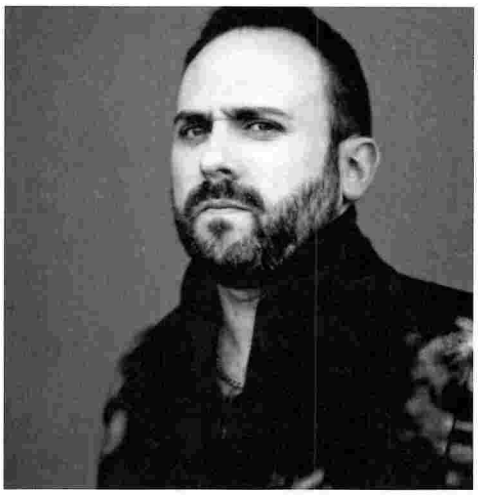
Das Ganze erinnert ein bisschen an Vincent Price in »Thriller«.

Babydaddy: Das hatten wir auf jeden Fall im Hinterkopf. Wir dachten an die großen Monologe der Popgeschichte, auch auf den von Trevor Horn produzierten Platten, etwa »Welcome to the Pleasure Dome« von Frankie Goes to Hollywood oder »Slave to the Rhythm« von Grace Jones.

Klingen die Scissor Sisters derart nach den größten Hits der Siebziger und Achtziger, weil Sie nichts anderes hören als solche Platten?

Babydaddy: Ich war als Kind jedenfalls Michael-Jackson-Fan. Wir arbeiten uns durch die Vergangenheit und entdecken dabei Sachen, die uns gefallen. Alte Platten sind für uns ein niemals endender Quell der Inspiration.

Jake Shears: Nicht wirklich. Ich habe im College vor allem Industrial gehört. Später KMFDM, The KLF, The Orb. Als ich dann zwanzig war, bin ich zum Sonar Festival nach Barcelona geflogen, dort habe ich Chicks On Speed gesehen, Fischerspooner, Miss Kittin. Das hat mich interessiert. So etwas wollte ich machen.



»Es hat sich doch einiges verändert, seit wir Teenager waren. Früher gab es nicht mal offen schwule Fernsehmoderatoren, heute gibt es ganze Schwulensender.«

(Scott »Babydaddy« Hoffman)

Stimmt es, dass Sie beide sich schon als Teenager kennengelernt haben?

Jake Shears: Nicht wirklich. Es war Mitte der Neunziger. So etwa 1996/97. Wir waren Anfang zwanzig.

Babydaddy: Jake hat mich in Kentucky besucht, wir hatten dort einen gemeinsamen Freund.

Jake Shears: Wir waren damals beide total von elektronischer Musik begeistert. Von den Warp-Platten, von Mouse On Mars, von Aphex Twins »I Care Because You Do« und »Come to Daddy«.

Auch von Aphex Twins Video zu »Windowlicker«, in welchem er verkleidet als Bodybuilder mit übergroßem Busen auftritt?

Jake Shears: Klar! Dieses Video hat mein Leben verändert. Es ist großartig.

Wie muss man sich Ihre Jugend in der amerikanischen Provinz vorstellen?

Babydaddy: In meiner Heimatstadt Lexington, Kentucky, gab es nur zwei Schwulenbars, das waren Privatclubs, schwules Leben fand also hinter verschlossenen Türen statt, ohne dass die straighte Mehrheit etwas davon mitbekam. Heute ist das ganz anders. Es hat sich doch einiges verändert, seit wir Teenager waren. Früher gab es nicht mal offen schwule Fernsehmoderatoren, heute gibt es ganze Schwulensender. Aber Schwulenhasser wird es sicher immer geben. Es geht in den USA immer zwei Schritte vor, in Richtung einer liberaleren Gesellschaft, und dann wieder einen zurück.

Jake Shears: Die Rechten in den USA sind so sehr beschäftigt damit, Barack Obama zu hassen, dass sie gar keine Zeit mehr haben, sich über Schwule aufzuregen. Das Land ist heute zerstrittener denn je, regelrecht zweigeteilt. Obama macht tolle Arbeit, gerade in den letzten Monaten, aber es gibt noch sehr viel zu tun für ihn.

Kommen Sie nicht selbst aus einer ziemlich konservativen Familie?

Jake Shears: Ja. Meine Mutter ist sehr religiös. Mein Vater nicht ganz so. Aber meine Mutter ist trotzdem meine beste Freundin. Sie liebt mich mehr als jeden anderen, ich bin ihr Baby. Sie hat mich nie verleugnet. Sie mag Schwule. Sie ist eben eine wahre Christin: Sie verurteilt andere nicht. Sie ist keine Fundamentalistin.

Babydaddy: Meine Eltern sind ein bisschen liberaler, aber die jüdischen Traditionen wurden bei uns auch eingehalten: Bar Mitzwa, sonntags Thoraschule und so weiter. Aber der Ort, in dem ich aufgewachsen bin, ist äußerst konservativ. Jake ist allerdings in Arizona aufgewachsen, dort geht es noch repressiver zu. Er hatte es sehr schwer in der Schule, für ihn war es schwieriger, weil er so extrovertiert war. Ich hingegen war ein stiller, schüchterner Musiker.

Herr Shears, Ihr Vater näht angeblich Ihre Bühnenklamotten.

Jake Shears: Das ist süß von ihm, oder? Ich hoffe, dass er das bei unserer nächsten Tour wieder macht.

Warum heißt Ihre neue Platte eigentlich »Night Work«? Für Sie scheint das Nachtleben doch recht vergnüglich zu sein?

Babydaddy: Das müssen Sie Jake fragen. Ich bin nicht der Partytyp. Ich bleibe nüchtern.

Selbst im Berghain?

Babydaddy: Auch wenn Sie es nicht glauben werden: ja. Gerade einmal ein paar Drinks hatte ich dort. Ich bin wirklich eine Nonne im Vergleich zu Jake.

Jake Shears: Ich habe großen Respekt vor dem Nachtleben und gehe dementsprechend bescheiden und verantwortungsvoll aus. Ich übertreibe es nicht. Ich bin sehr vorsichtig, weil es mir so wichtig ist und ich es mir nicht verderben möchte. Ich will keinesfalls, dass ich irgendwann genug davon habe. Es gibt durchaus einen Unterschied, ob man das Nachtleben genießt oder sich einfach zum Säufer entwickelt. Ich gehe nur im Ausland aus. Ins Berghain gehe ich seit Jahren, davor ins Ostgut, wir haben am allerletzten Morgen des Ostguts mit den Scissor Sisters dort gespielt, bevor es zumachte. Das war magisch. Ein unfassbarer Club. Ich kann mich nur noch daran erinnern, dass ich reingegangen bin und zwei Tage lang nicht mehr herauskam. Ich musste dann direkt vom Club zum Flughafen, ich war noch total high, als ich das Flugzeug bestieg. Der Flug war nicht allzu vergnüglich! Als wir dann 2007 am Brandenburger Tor aufgetreten sind, ist mir das noch mal passiert. Wir sind nach dem Auftritt bis mittags ins Berghain und dann zum Flughafen. Auch dieser Flug war wirklich grauenvoll. Ich kann noch immer nicht verstehen, wie wir in New York überhaupt durch die Einwanderungskontrolle gekommen sind. Wahrscheinlich sah ich noch ganz gut aus, aber ich fühlte mich wie ein Haufen Müll. Erwähnte ich schon, dass mir Flughäfen Angst machen? Man muss sich dort immer so unauffällig benehmen wie möglich. Ach, letztlich ist das doch alles Arbeit. Und es wird immer sehr spät.

Das könnte allerdings ein Problem sein, das nicht jeder hat.

Jake Shears: Die Leute sind nachts entweder unterwegs, weil sie Sex haben wollen, weil sie Geld verdienen müssen oder um sich zu vergnügen.

Und Sie?

Jake Shears: Um Erleichterung zu finden – oder Inspiration.

Die ganz klassische Nachtarbeit war schon immer die Prostitution.

Jake Shears: Ich habe früher viele Wohnungen mit sehr vielen Strichern geteilt. Ich habe kein Problem mit Prostitution. Ich respektiere diesen Job. Als Popstar verkauft man sich ja auch, das meine ich gar nicht negativ – es ist vielleicht eher eine mentale Prostitution auf der Bühne, aber die Leute kommen ja doch auch, um meinen Körper zu sehen. In den besten Momenten unserer Konzerte habe ich mich immer als Prostituierter gefühlt.

Sie meinen: Prostitution wird unterschätzt?

Jake Shears: Ja. Und ich bin Exhibitionist. Ich zeige gern meinen Körper, ich liebe Aufmerksamkeit, das ist Teil meines Wesens. Aber die Arbeit als Popstar ist ziemlich anstrengend. Wenn wir auf Tour sind, muss ich enorm auf mich aufpassen. Ich führe zwei getrennte Leben: Wenn wir auf Tour sind oder im Studio, gehe ich nur sehr, sehr selten aus. Ich bleibe nüchtern. Es ist, als ob man einen Marathon läuft. Man braucht auf der Bühne sämtliche Energie. Man kann sonst nicht sein Bestes geben und verarscht letztlich die Leute. Ich hebe Gewichte, um mich fit zu halten, auf Tour habe ich meinen Personal Trainer dabei. Aber am glücklichsten bin ich, wenn ich auf der Bühne stehe.

So glücklich hört sich »Night Work« aber gar nicht an.

Jake Shears: Ja, weil es um die Finsternis der Achtziger geht, um das, was einem Angst macht. Denken Sie daran, wie viele Leute in den Achtzigern an AIDS gestorben sind. Die Folgen sind bis heute zu spüren. Wie würde unsere Welt aussehen, wenn es die AIDS-Tragödie und die Auswirkungen, die sie auf die damals blühende Schwulenkultur hatte, niemals gegeben hätte? Das ist eine der Fragen, die wir auf »Night Work« stellen: Wie wäre die Welt heute, wie hätte sich Popmusik entwickelt? Das Album ist eine Hommage an die Generation vor uns.

Haben Sie deshalb ein Foto von Robert Mapplethorpe auf das Cover genommen?

Babydaddy: Das war Jakes Idee. Es erinnert an eine Zeit, als New York sehr dekadent, aber auch sehr gefährlich war.

Jake Shears: Es war mir sehr wichtig, genau dieses Foto zu nehmen. Es symbolisiert die AIDS-Tragödie ebenso wie diese ganze Epoche. Mapplethorpe ist eine Symbolfigur dieser Zeit: Er hat dieses Leben gelebt, und er ist daran gestorben.

Worum geht es sonst auf der Platte?

Jake Shears: Um Sex, um Spaß am Sex, darum, Sex zu genießen.

Ist Pop mittlerweile nicht derart sexualisiert, dass eine Band wie die Scissor Sisters gar nicht mehr auffällt?

Babydaddy: Das würde ich nicht sagen, denn die meisten Popkünstler arbeiten doch mit einer sehr speziellen, dunklen, auf den Schock ausgerichteten Sexualität. Uns hingegen geht es um etwas ganz anderes: um freie Sexualität, die Spaß macht, darum, dass sich die Leute eben nicht dreckig fühlen, dass sie kein schlechtes Gewissen haben sollen.

Jake Shears: Pop ist freakiger geworden, auch kreativer, aber ich würde deshalb nicht an Sex denken. Die Schulterpolster von Lady GaGa allerdings sind nicht sexy. Kennen Sie Miley Cyrus' Video zu »Can't Be Tamed«?

Das wirkt weniger sexuell, sondern eher wie ein Versuch, Aufmerksamkeit zu erregen.

Jake Shears: Aber um Aufmerksamkeit geht's doch immer! Wir Popmusiker tun alles, um Aufmerksamkeit zu erregen.

Pornografie gilt heute als ein Genre, das die ganze Popkultur prägt.

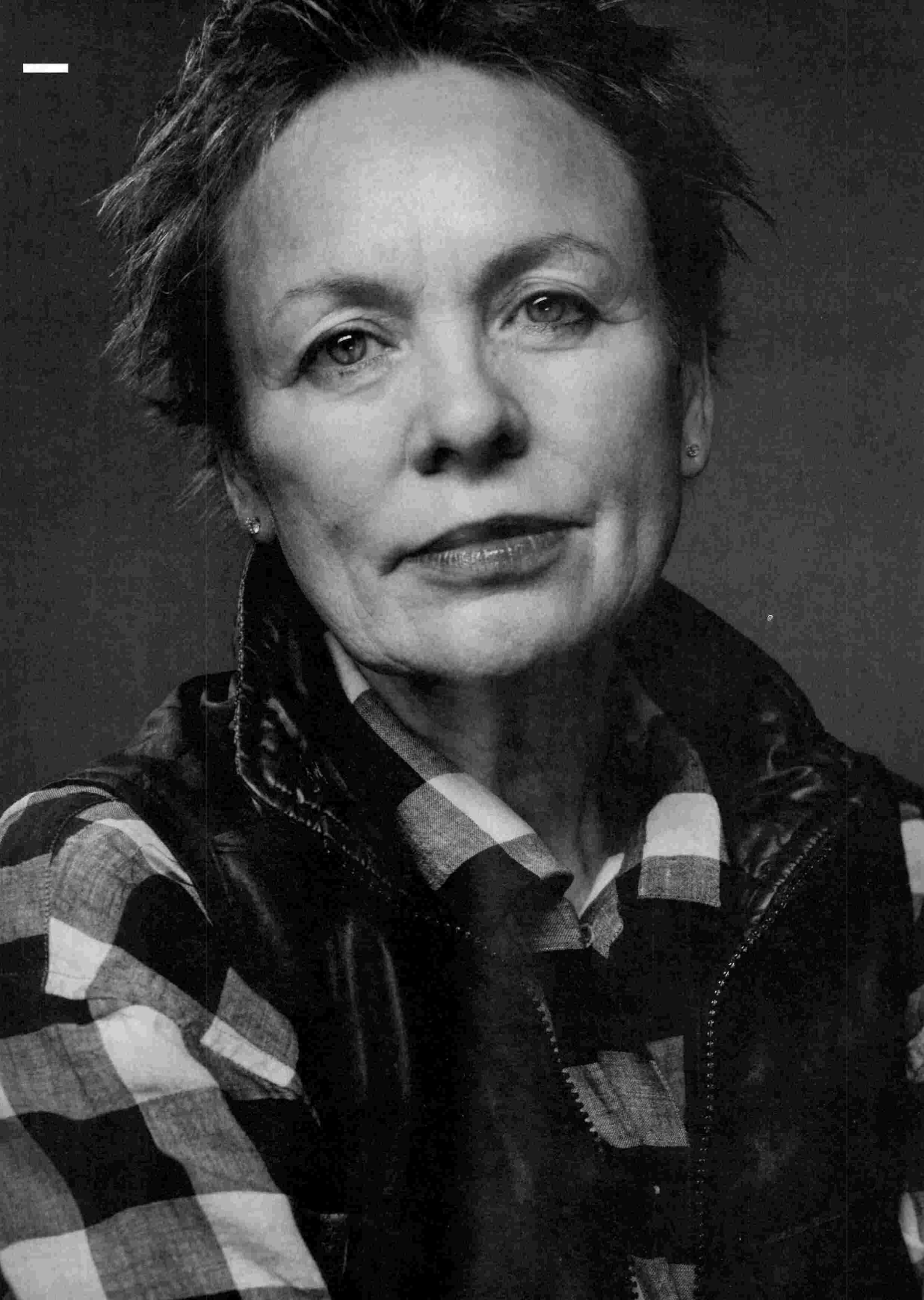
Babydaddy: Weil man einfach einen viel leichteren Zugang dazu hat.

Jake Shears: Das heißt aber nicht, dass sie wichtiger geworden wäre. Wenn ich mir vorstelle, dass ich als Teenager derart leicht an Pornos gekommen wäre – das wäre ziemlich aufregend gewesen. Man wird heute sicher früher sexualisiert, weil es so viele und so leicht zugängliche Pornos gibt.

Kann es auch ein Zuviel an Pornos geben?

Jake Shears: Für mich nicht.

Scissor Sisters *»Night Work«*
(Polydor / Universal) 25.06.10



VORSPIEL FÜR: *LAURIE ANDERSON*

»... WIR SÄGTEN DRAUFLOS, DERB UND QUIETSCHIG.«

Fast zehn Jahre hat Laurie Anderson kein neues Studioalbum veröffentlicht, ihr bis heute einziger Chart-Hit »O Superman« stammt gar aus dem Jahr 1981. Und doch hat sich die aus Glen Ellyn in Illinois stammende Multimediakünstlerin, E-Violinistin und Lyrikerin all die Jahre im Gespräch gehalten – nicht zuletzt dank ihrer Kooperationen mit William S. Burroughs, John Cage, Ryuichi Sakamoto oder Lou Reed, mit dem sie seit 2008 auch verheiratet ist. Auf ihrem neuen Album »Homeland« setzt sich Anderson, die seit den späten Sechzigern in New York lebt, unter anderem mit der Rolle Amerikas in der Welt, mit Zynismus und der Erosion persönlicher Freiheit auseinander. Das Vorspiel für die 63-Jährige findet Mitte Mai in Hamburg statt, einem Ort, den sie sehr passend findet – denn wie Anderson verrät, liest sie gerade Jules Vernes »Die Reise zum Mittelpunkt der Erde«. Und die begann bei Verne in der Hansestadt.

INTERVIEW: JAN KEDVES **MUSIKAUSWAHL:** MAX DAX UND JAN KEDVES **FOTOS:** ILAN HAMRA **HAARE UND MAKE UP:** MARIANA MARTINS

Arthur Russell

»Wax the Van«

aus dem Album »World of Echo« (Rough Trade, 1986)

Ach, der gute Arthur... Was mich immer an ihm wunderte: Für jemanden, der so soziale Musik machte wie er, war er ein ganz schöner Eigenbrötler.

Sie meinen, er war eigentlich zu introvertiert für jemanden, der sich als Produzent von Discomusik in New York bewegte?

Richtig. Disco ist doch die ultimative soziale Musik, gedacht für große Räume mit vielen hedonistischen, selbstbewussten Menschen. Bei Disco geht es darum, zu den coolen Leuten zu gehören, sich schick anzuziehen und all das. Arthur aber war ein fast krankhaft schüchterner Mensch. In gewisser Weise war er der klassische traurige Singer/Songwriter, der aber Disco als Rahmen für seine Musik wählte. Ich fand das damals sehr merkwürdig. Aber das machte ihn in der New Yorker Discoszene natürlich auch sehr originell.

Sie hatten einige Jahr zuvor, Mitte der Siebziger, für eine kurze Zeit gemeinsam mit Russell in einer Band gespielt.

Ja, er machte bei meiner allerersten Band mit, die hieß Fast Food. Niemand von uns konnte sein Instrument besonders gut spielen, aber das machte nichts. Der Bassist war ein Typ, den ich mal an der Tankstelle kennengelernt hatte, und wer Schlagzeug spielte, weiß ich gar nicht mehr. Arthur und ich, wir waren jedenfalls die Streichergruppe, er spielte sein Cello, und ich meine Geige. Wir sägten drauflos, es sollte alles möglichst abgehackt, quietschig und derb klingen. Das war unser Versuch, etwas Ähnliches zu machen wie verzerrte Gitarrenmusik, nur eben mit anderen Instrumenten.

Auf seinem »World of Echo«-Album versuchte Arthur Russell, Worte, Bruchstücke von Worten oder einfach vokale Laute als reine Sounds einzusetzen, ohne dass sie jedoch gänzlich ihre Bedeutung verlieren – ähnlich wie Sie es in Ihrem Hit »O Superman« taten?

Man könnte sagen, dass auch ich mich immer wieder mit diesem Thema auseinandergesetzt habe. Auch ich habe in meinen Stücken immer wieder versucht, Worte zu Sounds zu abstrahieren. Bei Arthur stand aber doch ein anderes Motiv im Vordergrund: Er spielte mit sich und seinem Cello Duette, er gab seinem Instrument eine extrem emotionale Stimme. Man könnte sogar sagen, es ging ihm um eine Annäherung zwischen sich und seinem Instrument – er entlockte dem Cello beinah menschliche Klänge, während sein Gesang immer instrumentaler wurde. Das führte zu einer Form der Abstraktion, die ich bis heute faszinierend finde.

Laurie Anderson

»Only an Expert«

aus dem Album »Homeland« (Nonesuch, 2010)

Der Song »Only an Expert« auf meinem neuen Album ist aus einer gewissen Frustriertheit heraus entstanden. Frust darüber, dass die Welt heute voller selbsternannter

Experten ist, die einem ihren Rat verkaufen wollen. Ich schätze, es hat damit zu tun, dass wir in einem Zeitalter leben, in dem fast nur noch Informationen produziert werden, und diese Informationen müssen irgendwie an den Mann gebracht werden – also erklärt man sich zum Experten und definiert sich ein eigenes, klar umrissenes Fachgebiet.

Für »Only an Expert« haben Sie mit dem Londoner Kieran Hebden kooperiert, der unter dem Künstlernamen Four Tet bekannt geworden ist. Warum mit ihm?

Ich schätze seine Musik, weil sie so feingliedrig ist. Kieran setzt sie aus winzigen Teilen zusammen, sie hört sich häufig an, als hätte man Salz in eine heiße Pfanne gestreut und als würde das nun auf dem Herd herumtanzen. Ich mag das. Minimale Musik mit melodiöser Textur – manchmal erinnert sie mich sogar an Brian Enos Ambient Music. In gewisser Weise war auch »Only an Expert« ein Song, den ich in tausende von Bruchstücke zerschlagen hatte. Es gab unzählige verschiedene Soundfiles. Kieran zeigte mir dann verschiedene Ansätze, wie ich das Stück wieder zusammensetzen könnte. Er nahm zum Beispiel ein paar Vocals, die mit dem Vocoder bearbeitet waren, schnitt sie in winzige Teilchen und verstreute sie neu über dem Arrangement. Man hört kaum, was er gemacht hat, so unglaublich filigran waren seine Eingriffe, aber sie haben dem Stück sehr gut getan.

Grace Jones

»Art Groupie«

aus dem Album »Nightclubbing«, (Island, 1981)

Ein Song aus Sicht eines Kunstgroupies? Grace Jones scheint hier in eine ihrer Rollen zu schlüpfen. Das mache ich in meinen Songs eher selten – auch wenn ich natürlich mit verschiedenen gefilterten Stimmen und in verschiedenen Registern singe und spreche. Dieser Song ist amüsant, keine Frage, aber es ist natürlich auch ziemlich leicht, sich über Kunstgroupies lustig zu machen. Was singt sie da? »Some people like to be used / I've been used and amused...«?

»...But that's the way I see me / That's my art groupie look«. Sie selbst arbeiteten in den Siebzigern auch als Kunstkritikerin – weckt der Song Erinnerungen, etwa an Diskussionen über die Rolle der Frau in der Kunst?

Natürlich ging ich damals auf viele Eröffnungen und sah dort viele Kunstgroupies. Aber zu der Zeit interessierte ich mich wesentlich mehr für die Rolle des Kritikers in der Kunst, nicht so sehr für die Rolle der Frauen. Vielleicht hatte es damit zu tun, dass ich selbst Teil einer Gruppe von Künstlern und Künstlerinnen war, bei denen das Geschlecht absolut keine Rolle spielte. Das fing schon äußerlich an: Wir trugen alle dasselbe, Arbeitskleidung, eine Uniform, die für Frauen und Männer identisch war. Wir verstanden uns als Kunstarbeiter! Als Kritikerin war ich aber – um ehrlich zu sein – nicht sehr gut.

Sie schrieben immerhin für die renommierte Zeitschrift Artforum.

Im Grunde machte ich das nur, um Zugang zu den Lofts und Studios anderer Künstler zu bekommen. Ich wollte sehen, wie sie leben und was sie im Kühlschrank stehen haben. Ich nutzte meine Beobachtungen auch für einige Songs, die im weitesten Sinne von Kunstkritik handeln. Einen Song schrieb ich zum Beispiel über den Performance-Künstler Chris Burden, dessen Kunst darin besteht, auf sich selbst zu schießen. Ein Schmerzkünstler! Weil er so besessen war von den verschiedenen Kalibern der Patronen, die er dafür verwendete, schrieb ich das Stück »It's Not the Bullet that Kills You, It's the Hole«. Einen anderen Song, »Time to Go«, schrieb ich über einen Wachmann im Museum of Modern Art, dessen Job darin besteht, abends vor Museumsschluss vor den Besuchern herumzuhampeln, die beim Betrachten bestimmter Exponate in Kunst-Trance verfallen sind. Wie gesagt, man kann sich über die Kunstwelt leicht lustig machen. Aber in ihr habe ich alles gelernt. Ich war erst Bildhauerin, dann fing ich mit Performances in Galerien an. Später wurden dann Konzerte daraus.

The Philip Glass Ensemble

»Einstein on the Beach: Knee Play 5«

aus dem Album »Philip Glass / Robert Wilson: Einstein on the Beach« (CBS Masterworks, 1979)

Ich liebe Philip Glass, seine Musik macht mich glücklich. Aber sehen Sie, Sie spielen mir das als MP3 vor, auf einem Laptop. Das ist eine Schande! Man dürfte »Einstein on the Beach« nur über gigantische Soundsysteme hören. Die tiefen Frequenzen der Farfisa-Orgel kommen sonst gar nicht zur Geltung. Sie müssen sich vorstellen: zwölf Farfisa-Orgeln in einem Raum, alle auf ohrenbetäubende Lautstärke aufgedreht. So erlebte ich es in den Siebzigern, als ich, wie viele andere, zu den Proben von »Einstein on the Beach« pilgerte, die Philip Glass und Bob Wilson in einem Loft in New York abhielten. Diese Proben dauerten manchmal bis zu zehn Stunden. Und jeder durfte kommen. Man legte sich einfach auf den Boden und ließ sich von dieser meditativen, ereignisarmen und doch sehr theatralischen Musik stundenlang mitnehmen. Eine großartige Erfahrung! Ich erinnere mich, dass Sol LeWitt, der Bildhauer, mir einmal sagte, er habe während dieser Proben die Ideen zu seinen besten Arbeiten gehabt. Wie wollen Sie so einen Effekt heute mit MP3s hinbekommen? In MP3-Form bewegt Musik doch nichts mehr, höchstens noch einen Button auf einem Computerscreen. Musik bringt die Luft heute nicht mehr zum Schwingen! Sie

wird von Rechner zu Rechner geschickt, und zum Anhören setzt man dann einen Kopfhörer auf. Ich will von Musik aber physisch gepackt werden. Deswegen bin ich immer froh, wenn ich in einen Club komme, in dem eine dicke Anlage steht, wo die tiefen Frequenzen so richtig reintrommeln.

Wussten Sie, dass Philip Glass' Vater angeblich einen Plattenladen hatte und seinem Sohn als Kind alle unverkäuflichen Platten schenkte – Hindemith, Bartók, Schönberg. So kam Philip Glass in Kontakt mit klassischer Musik – mit der, die sonst niemand wollte.

Toll, oder? Später studierte er dann aber natürlich europäische klassische Avantgardemusik bei Nadia Boulanger in Paris – eine Erfahrung, die großartig gewesen sein muss. Phil ist mein Idol, nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch. Viele Musiker isolieren sich, sobald sie erfolgreich sind, sie interessieren sich dann nicht mehr für ihre Kollegen, sondern beschäftigen sich nur noch mit ihrem eigenen Mythos. Phil ist da ganz anders. Er organisiert Benefizveranstaltungen, gründet Stiftungen, sammelt Geld, protegiert junge Künstler, und das, ohne viel Aufhebens darum zu machen. Es ist ihm einfach wichtig, sich zu engagieren, wenn er in seinem Umfeld ein Problem beobachtet oder auf Menschen trifft, die Unterstützung brauchen. Phil liebt Menschen nun mal noch mehr als abstrakte Ideen. Dabei ist seine Musik ja in vielerlei Hinsicht sehr abstrakt! Vielleicht macht er sie aus diesem Grund auch so häufig an bestimmten Personen fest – denken Sie auch an seine Oper »Satyagraha«, in der es um Mahatma Ghandi geht. Andererseits: »Einstein on the Beach« hat nicht wirklich etwas mit Einstein zu tun, oder? Mit einem Strand schon gar nicht.

Und also auch nicht mit Einsteins Relativitätstheorie, oder etwa doch?

Mag sein, dass ein paar »E = mc²«-Gleichungen auf der Partitur oder im Artwork der Platten abgebildet waren. Aber ich bin mir nicht sicher, ob sich die Oper tatsächlich inhaltlich mit Einstein auseinandersetzt. Könnte es nicht sein, dass »Einstein on the Beach« nur ein Name ist, der Aufmerksamkeit garantiert? Vielleicht sollte ich meine nächste Platte »God« nennen!

The Velvet Underground

»Candy Says«

aus dem Album »The Velvet Underground« (MGM, 1969)

Bei »Candy Says« ist es ähnlich wie bei dem Stück von Grace Jones: Es ist ein Song, der aus der Perspektive einer fiktionalen Figur geschrieben wurde, die den Eindruck erweckt, eine reale Person zu sein. ›Das Kunstgroupie‹, oder eben ›Candy‹. Natürlich basiert der Song auf Candy Darling, genauso wie »Art Groupie« vermutlich von einer realen Person inspiriert wurde – aber man darf beides nicht verwechseln. Warum spielen Sie mir das Original vor und nicht Antonys wunderschöne Version?

Sie meinen, Antonys Version wäre naheliegender gewesen, weil Sie ihn so protegiert haben?

Ich? Nein, das war nicht ich, das war Lou. Er hat Antony stark unterstützt, gemeinsam mit dem Produzenten Hal Willner. Der hatte das erste Album von Antony and the Johnsons in irgendeinem Plattenladen aus einem Regal gefischt, weil er das Cover so mochte. Lou und Hal haben sich dann sehr für Antony eingesetzt, ich habe erst später in den Chor der Begeisterten eingestimmt, als sie mir seine Musik vorspielten. Antony ist ein fantastischer Sänger, er ist auf fast monströse Weise talentiert. Lou nahm ihn mit auf Tour und – was noch wichtiger war – erklärte ihm, wie das Geschäft läuft. Er stellte ihm viele relevante Leute vor, und so weiter.

Der Song »Candy Says« ist Ausdruck derselben queeren New Yorker Kultur, deren aktuellster Vertreter heute Antony ist. Er verkörpert in gewisser Weise das Erbe von Jack Smith, Candy Darling und anderen.

Ja, Antony verehrt auch all diese Leute, man könnte ihn wirklich als zeitgenössische Personifizierung ihrer Geschichte betrachten. Ein wichtiger Aspekt in der Kunst ist ja immer das Sich-Verlieben in Menschen, die man nie getroffen hat und die vielleicht schon lange nicht mehr leben. Antony hat keinen Protagonisten dieser New Yorker Generation jemals persönlich getroffen, weder Jack Smith noch Candy Darling. Aber er spürt trotzdem eine starke Verbindung zu ihnen, er erkennt in diesen queeren Künstlern seine künstlerischen Vorväter. Das kann ich gut nachvollziehen: Bei mir gibt es auch so eine Figur, William Burroughs. Ihn würde ich als meinen künstlerischen Großvater bezeichnen.

Laurie Anderson

»Language Is a Virus«

aus dem Album »Home of the Brave« (Warner, 1986)

Uncle Bill! So nenne ich William Burroughs. Von ihm stammt der berühmte Satz »Language is a virus from outer space«, nach dem ich dieses Stück benannt habe. Ist es nicht großartig, wenn ein Autor so etwas sagt – dass Sprache ein Virus ist? Eine Krankheit, die durch den Mund übertragen wird? Bills Misstrauen gegenüber Sprache war sehr stark, er wusste, dass er mit ihr nie genau das ausdrücken konnte, was er wollte, und er wusste auch, dass sie sich selbständig machen konnte, dass sie viraler Natur war. Heute sieht man es ja besonders deutlich, denken Sie an die ganzen SMSen, Tweets, Spam-E-Mails und so weiter. Bill hat all das vorausgesehen. Und er war natürlich der Meister des Jump-Cut.

Sie meinen Meister des Cut-up?

Nein. Die Cut-up-Technik war natürlich auch sein Ding, aber ich meine den literarischen Kniff, der schon zu Zeiten von Herman Melville angewendet wurde: sprunghafte Wechsel der Themen und Schauplätze. Denken Sie nur an die ersten Seiten von »Moby Dick«: Das Buch beginnt damit, dass der Erzähler sagt, er würde gern zur See fahren, und er überlegt, wie er das anstellen kann. Er will nicht Kapitän werden, denn er kommandiert nicht gerne Leute herum, er will aber auch nicht einfach Decks schrubben. Also, sagt er, könnte er Schiffskoch werden, denn er mag Geflügel, und das passe sowieso gut, denn schon die alten Ägypter aßen gern Geflügel. Man wisse das, weil in den gigantischen Backstuben der Pyramiden mumifizierte gegrillte Hühnchen gefunden worden seien... Wir sind erst auf Seite drei des Romans! Ich liebe solche scheinbar erratischen Exkurse. Burroughs beherrschte sie genauso. Er war wirklich ein großartiger Mensch, auch auf persönlicher Ebene. Zum Beispiel konnte er wahnsinnig lustig sein. Aber natürlich hatte er auch höchst problematische Züge: Er war ein totaler Waffennarr und hasste Frauen. Mich konnte er eigentlich nur leiden, weil ich so burschikos aussah.

In Ihrem Performance-Film »Home of the Brave« aus dem Jahr 1986 sieht man Sie mit Burroughs Tango tanzen. Wie haben Sie das geschafft?

Ich musste ihn überreden, er hatte eigentlich keine Lust darauf. Zuvor war ich mit ihm und dem Dichter John Giorno auf Tour gewesen. John performte seine Schimpfgedichte, Bill erzählte Geschichten, und ich machte ein bisschen Musik und erzählte auch Geschichten. Zwischendurch verschwand Bill immer wieder, um Schießübungen zu machen. Nach der Tour drehte ich dann den »Home of the Brave«-Film und nahm dafür mit Nile Rogers »Language Is a Virus« auf. Ich sagte zu Bill: »Lass uns in meinem Film Tango tanzen.« Er sagte: »Wenn's sein muss.« Bei den Dreharbeiten kam er dann zu mir und meinte: »Beim Tangotanzen fasst man sich nicht an.« Ich sagte: »Wie meinst du das, Bill? Beim Tango geht es um nichts anderes als Anfassen. Man wickelt sich mindestens elf Mal umeinander!« Er wollte trotzdem unbedingt ohne Anfassen tanzen, ihm schwebte eine Art abstrakter Tango vor – das Gegenteil von Tango! So machten wir es dann auch. Ich hatte das Gefühl, mit einer Leiche zu tanzen.

Laurie Anderson *»Homeland«*
(Nonesuch / Warner) 02.07.10

LONSDALE

BONAPARTE

Der in Musik und Kunst international zu beobachtende Trend zur Kollektivgründung hat natürlich auch vor Berlin nicht halt gemacht, möglicherweise hat er in der Stadt sogar sein Zentrum. Immerhin zelebrieren hier, genauer: in den von Abriss und Gentrifizierung bedrohten Bretterbuden des Friedrichshainer After-Afterhour-Lokals Bar 25, die bis zu zwanzig Musiker, Tänzer und Allgemeinfreaks von Bonaparte seit 2006 gemeinsam die vollständige Dekonditionierung von bürgerlichen Idealbiografievorstellungen. Und doch sollte man sich von Zirkusgarderobe, Piratengestus und Pferderomantik nicht an der Nase herumführen lassen: Der Pop von Bonaparte, der soeben unter dem Titel »My Horse Likes You« auch in Form eines zweiten Albums erschienen ist, hat mit Basisdemokratie und Plenardiskussion nichts zu tun. Eher schon mit der verantwortungsbewussten Diktatur eines jungen Mannes: Tobias Jundt. Vive Bonaparte!

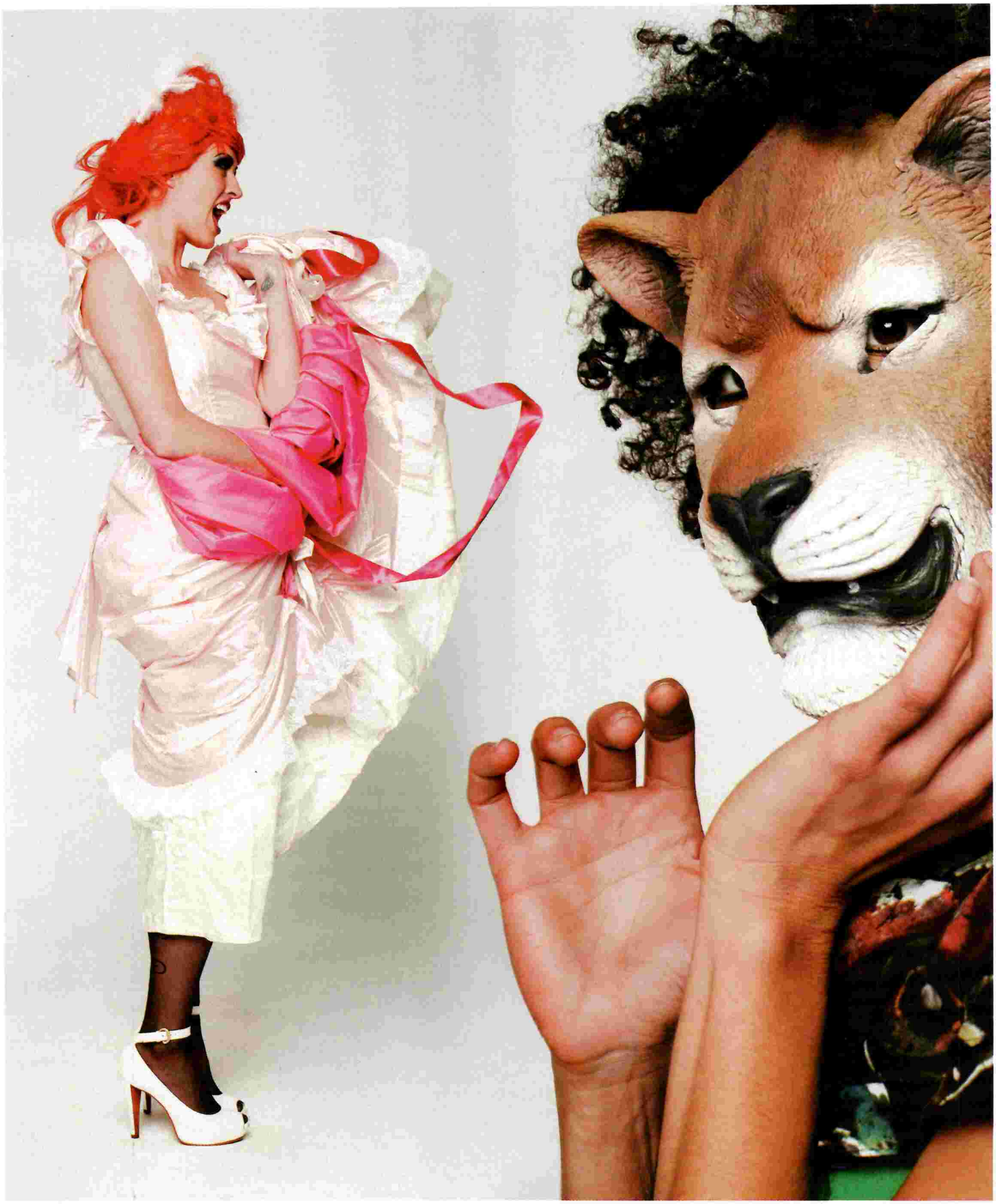
DIALEKTIK DER PFERDESTÄRKE

TEXT: JENS BALZER **FOTOS**: YVES BORGWARDT **ASSISTENZ**: PHILLIP KOLL **HAARE UND MAKE UP**: FRANZISKA GOTTSCHLICH **ART DIRECTION**: MARIO KOELL

Faszination Hochkultur! Das Bode-Museum, etwas versteckt an der nördlichen Seite der Berliner Museumsinsel gelegen, 1904 als Kaiser-Friedrich-Museum gegründet und nach langjähriger Renovierung seit dem Jahr 2006 wieder für die Öffentlichkeit zugänglich, beherbergt eine der prächtigsten Münzsammlungen der Welt: Die Bestände in seinem numismatischen Kabinett reichen bis ins antike Kleinasien im 7. Jahrhundert vor Christi Geburt zurück. Auch schöne Kunstwerke des alten Byzanz, hölzerne Altäre der späten Gotik sowie bunte Gemälde aus dem mittleren Barock sind in seinen lichtdurchfluteten Ausstellungsräumen zu sehen.

Mit einem Barockstück – einigen rückwärts geloopten Spinett-Riffs des bekannten Komponisten Georg Friedrich Händel – beginnt auch das neue Album der Berliner Band Bonaparte, deren Sänger, Songschreiber, Gitarrist, Vordenker und -tänzer Tobias Jundt am frühlingshaften Freitagmorgen vor den rituellen Berliner Maifeierlichkeiten im Restaurant des Bode-Museums zu Milchkaffee und Butterhörnchen lädt. In der Stadt drängeln sich Easyjet-Raver, Krawalltouristen und vereinzelte Einheimische. Im Bode-Museum hingegen herrscht gähnende Leere – und das, obwohl es zum Unesco-Weltkulturerbe zählt.

Auch die Band Bonaparte, deren erste Konzerte etwa zeitgleich mit der Wiedereröffnung des Bode-Museums im Jahr 2006 in der Friedrichshainer Bar 25 sowie einigen seitdem zugeschütteten Hohlräumen unter dem Alexanderplatz abgehalten wurden, gehört zum Kulturerbe – wenn auch nur zum Kul-



turerbe Berlins. Wie kaum eine andere musikalisch-theatralische Gruppierung bringen Bonaparte die ästhetischen Vorlieben und sozialen Gepflogenheiten der Berliner Jugend- und Berufsjugendkultur am Ende der nuller (und zu Beginn der zehner) Jahre zum Ausdruck. Zum Beispiel pflegen die Mitglieder der Band bei ihren Konzerten in Hasen-, Ziegen-, Schafs- und sonstigen Tierkostümen aufzutreten. Es werden aber auch Zirkusjäckchen getragen sowie – in Berlin besonders beliebt – Piratenkostüme, welche den Widerwillen gegen den Kapitalismus rheinischer Prägung und das damit assoziierte veraltete Urheberrecht gleichermaßen symbolisieren.

Die Tier-, Clown- und Piratenbande versteht sich dabei gar nicht als Band, sondern als offenes Kollektiv. Jeder darf mitmachen, solange er oder sie es will und sofern er oder sie sympathisch ist. Und: Alles ist erlaubt, solange es die Kollektivleitung nicht zu verbieten geruht. Die Besetzung ist wechselnd, die Interessen und Fähigkeiten der Bonaparte-Mitglieder sind es auch. Viele tanzen auf der Bühne, manche strippen, wenige musizieren. Einer singt: nämlich Tobias Jundt, der mit unter dem Kinn zusammengeknüpfter Puschelmütze und einem großflächig blaugeschminkten Auge einen hervorragend behämmerten Eindruck erweckt, während er denkwürdige Dichtkunst in melodisch-rhythmischer Weise vorträgt, etwa: »You know Tolstoi / I know Playboy / You know Sophie Scholl / I know rock'n'roll / You know too much too much« aus »Too Much«, dem Titelstück der gleichnamigen ersten Bonaparte-Platte aus dem Jahr 2007, auf der sich mit »Anti Anti« und »Do You Want to Party« auch noch zwei weitere von den zuletzt meistzitierten Abzählreimen der digitalen Boheme befinden.

Gerade ist nun das zweite Album Bonapartes auf dem Berliner Label Staatsakt erschienen. Es trägt den Titel »My Horse Likes You« und widmet sich, wie schon der Name verspricht, zunächst der schwierigen, bei sorgfältiger Gestaltung aber auch beiderseits gewinnbringenden Beziehung zwischen Mensch und Pferd. Weitere Themen sind die Krise des Individualismus im zwangskollektivierenden Informationszeitalter (»Computer in Love«) sowie der gerade unter diesen Bedingungen entstehende Wunsch nach künstlerischer Autonomie und ökonomischer Subsistenz (»I Boycott Everything that Is Not Made by My Hands«).

Die Texte sind ebenso einprägsam wie auf der ersten Platte und haben zugleich an Komplexität hinzugewonnen: Manchmal werden sogar Nebensätze gebildet. Auch die Musik von Bonaparte entwickelt sich immer mehr in Richtung Nebensätze: Unter ihrer beim ersten Hören geradezu albern-primitivistischen Anmutung verbirgt sich eine kaum zu fassende Vielzahl an Gimmicks und Ornamenten, kleinen Ideen und großen Soundreflexionen. Nicht der verspulte Minimal Techno, den man mit ihrer Stammkneipe verbindet, der Bar 25, ist hier das wichtigste Referenzmodell, sondern der hypernervöse, bis ins Autistische übertrieben intelligente und vollgepackte Breakcore von Berliner Hochgeschwindigkeitsfricklern wie Jason Forrest, der auf der Single »Computer in Love« denn auch einen gelungenen Remix beigesteuert hat.

Auf geradezu Quincy-Jones-hafte Weise wird auf »My Horse Likes You« jeder Beat gleich mit mehreren dahinterliegenden und sich darüberwölbenden Kontrapunkten geschmückt. Nehmen wir das Titelstück der Platte: Um einen sachgerecht übersteuerten Elektrorhythmus herum ranken sich kleine Ornamente aus Üps-, Büps- und Quütsch-Geräuschen, in der zweiten Strophe gesellt sich ein einzelnes geschnarrtes Gitarrenriff hinzu. Wenn es wild wird – natürlich ist dies im Refrain der Fall –, haut der Schlagzeugcomputer auf die Ride-Becken, bis aus all den vielen kleinen verzerrten Geräuschen eine geschlossene Klangfläche entsteht. Je komplexer die Gedanken werden, die Tobias Jundt dazu mit seiner verzerrten Kinder-Abzählreim-Stimme formuliert, desto komplexer stolpern auch die Beats und die Riffs gleichzeitig herauf und hinunter; manchmal sind dazu auch Casio-Töne und geschredderte Geigen-Samples zu hören. Es gibt Anleihen an Charleston-Piano (»Rave Rave Rave«), Porno-Rap (»My Body Is a Battlefield«) und obendrein rundum hitparadenkompatible Schlager-Melodik (»Fly a Plane into Me«). Die Freakshow-Ästhetik und die gewollt dilettantische Gesamtanmutung von Bonaparte sollten jedenfalls nicht darüber hinwegtäuschen, dass Tobias Jundt zu den derzeit tollsten zu entdeckenden Songwritern und Pop-Komponisten gehört.

DER AUFGEKLÄRTE MONARCH

INTERVIEW: JENS BALZER

Herr Bonaparte …

Oh, Sie haben aber ein schönes Aufnahmegerät. Mit einer echten C-60-Kassette, toll! Diese Knöpfe kenne ich noch …

Vorsicht, nicht kaputtmachen. So eins krieg ich nie wieder.

Mein Vater hatte mal so eins. Geil! Unverwüstliche Dinger.

Ja, man kann es bloß mittlerweile nicht mehr ausmachen, da ist irgendwas an der Mechanik kaputt. Wenn ich's ausmachen will, muss ich die Batterien rausnehmen, sonst läuft es immer weiter.

Das ist wie bei Bonaparte. Man kann es nicht ausmachen. Man muss einfach die Batterien rausnehmen. Toll! Das ist eine Beschreibung, die mir gefällt.

Herr Bonaparte …

Ja.

Wir treffen uns hier auf Ihren Wunsch im Bode-Museum. Warum eigentlich?

Gute Frage. Das ist ja Wilhelminischer Barock hier, hat also mit Bonaparte gar nicht unmittelbar was zu tun. Aber ich dachte: Der Moment, wenn Sie diese Marmortreppen emporsteigen, um mich zu treffen, das ist eine gute gefühlsmäßige Vorbereitung auf unser Interview.

Das Erste, was man im Foyer des Bode-Museums sieht, ist ein großes Pferd.

Reiner Zufall!

Was ist denn das für ein Pferd?

Ich glaube, das ist ein Pferd, das Napoleon

der Stadt Berlin geschenkt hat, aber so genau weiß ich das... Entschuldigung, Herr Kellner!

(Kellner:) Ja, bitte?

Wissen Sie, was das für ein Pferd ist?

(Kellner:) Oh, das Pferd. Nee, also der Reiter, das ist unser Kaiser Friedrich... obwohl, der war ja gar nicht Kaiser. Kurfürst. Großer Kurfürst! Aber das Pferd...

Sehen Sie, da sind wir schon bei der Problematik: Alle interessieren sich für den Reiter, aber keiner für das Pferd.

Außer Bonaparte! Auf dem neuen Album »My Horse Likes You« geht es in ganz zentraler Hinsicht um Pferde.

Ja, wobei auch hier das Pferd nur ein Medium für den Reiter ist. Es handelt sich um Bonapartes ersten Versuch, über Gefühle zu reden. Ein emotionalerer Ritt als auf der ersten Platte: Das ist es gewesen, was mir vorschwebte. Aber Bonaparte kann seine Gefühle natürlich nicht direkt von Mann zu Mann oder von Mann zu Frau kommunizieren, sondern nur über sein Pferd.

Auf diese Weise ist es zugleich ein Album für die ganze Familie geworden. Meine Tochter interessiert sich sehr für Pferde, und die Mutter meiner Tochter findet Pferde auch gut.

Das stimmt! Das hat mir Herr Summen, der Chef unseres Labels Staatsakt, auch schon gesagt. Seine Tochter hat gejubelt, weil sie so auf Pferde steht. Juhuuu! Pferde! Bei der Vinyl-Edition – weißes Vinyl, wie sich das gehört – geben wir dementsprechend auch ein Pferdeposter mit hinzu. Die Frage, die wir aber noch nicht geklärt haben, lautet: Soll es ein Pferde-Pin-up sein? Oder ganz klassisch: ein Pferd auf der Wiese? Und ich hoffe, wir werden nicht verklagt von den Leuten, denen das echte Pferd Bonaparte gehört.

Das echte Pferd Bonaparte?

Ja! Das berühmteste deutsche Pferd zur Zeit heißt Bonaparte.

Ach.

Ein Olympiapferd! Bei den vorletzten Olympischen Spielen ist es super gelaufen, bei den letzten dann nicht mehr so gut.

Gehören Sie zu den Befürwortern des Pferdesports?

Ich verstehe Pferdesport nicht so wirklich richtig, aber ich finde, ein Mann sollte schon reiten können. Ein Mann, der nicht reiten kann, ist irgendwie kein richtiger Mann.

Vielleicht sind dann ja die Karl-May-Spiele in Bad Segeberg für Sie interessant. Da reiten Winnetou und Old Shatterhand auf herrlichen Rappen durch die Manege, es gibt Indianertänze und Explosionen. Im Grunde sieht das wie eine Bonaparte-Show aus.

Unsere Shows erinnern Sie an Karl-May-Freilichttheater? Hm, na gut. Wenn wir so wahrgenommen werden in der Welt, ist das natürlich scheiße.

Lassen Sie uns zurück zu den Pferden kommen. Wie stehen Sie insbesondere zu Pferden mit geflochtenen Mähnen und ondulierten Pferdeschweifen?

Natürlich lässt der Mensch seit Jahrhunderten seine Kultivierungsfantasien am Pferd aus. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass das Pferd stets stärker ist als der Mensch. Ich bin jedes Mal wieder perplex, wenn ich auf einem Pferd sitze, was für eine Kraft das hat! Vor einer Weile haben wir südlich von Berlin ein Bonaparte-Pferderennen ausgerichtet, da ist mein Pferd über einen Draht gestolpert und hat mich abgeworfen. Da dachte ich schon: Oha! Ganz schön gefährlich.

> „Ein Mann sollte reiten können. Ein Mann, der nicht reiten kann, ist irgendwie kein richtiger Mann."

Diese Dialektik der Pferdestärke spielt auch im Titelsong des Albums eine Rolle: Zunächst wird die Kraft des Pferdes gefeiert und dann die Angst davor ausgedrückt, dass es durchgeht und man herunterfällt.

Das hat aber auch eine metaphorische Ebene! Man kann das ganz realistisch als Lied übers Reiten interpretieren, aber manchmal denke ich auch: Eigentlich geht es um Sex. Ganz wilden, animalischen Sex.

Ich hatte es für eine Parabel auf die moderne Industriegesellschaft gehalten.

So kann man es auch sehen.

Für die Sex-Deutung spricht andererseits, dass viel gewiehert wird. Und am Ende hört man Schmatz- und Knutschgeräusche, da spielt also auch ein sodomitischer Aspekt mit hinein. Oder etwa nicht?

Nein, so weit würde ich nicht gehen, vor Sodomie schrecke ich zurück. Wenn hier geschmatzt wird, dann wird eher ambivalent geschmatzt. Ich möchte in diesem Zusammenhang aber noch darauf hinweisen, dass auch eine von meinen beiden Katzen auf dem Album zu hören ist. Minsky Wellington. Sie hat auch einen Song geschrieben: das Interlude »Intermission to Mexico«.

Wie kann man denn Katzen halten, wenn man so viel unterwegs ist wie Sie? Da braucht man ja ständig einen Katzen-Sitter.

Ja, man braucht gute Freunde. Oder man nimmt sie mit. Katzen reisen eigentlich ungern, aber man kann sie daran gewöhnen.

Wenn man über das Thema Pferde für einen Moment intensiver nachdenkt, stellt man schnell fest, dass es im Pop doch mehr Pferde gibt, als man gemeinhin annimmt. »One Trick-Pony« von Paul Simon wird auf der Bonaparte-Platte zitiert, »A Horse with No Name« von America fällt einem noch ein, oder, für den gebildeten Hörer: »Love Is the Fifth Horseman« von Prefab Sprout. Was ist denn Ihr Lieblingspferdestück?

Puh, tja... Das Interessante an Pferdeliedern ist ja: Die meisten von ihnen sind gar nicht so toll! Da gibt es auch noch »Wild Horses« von den Rolling Stones...

...das in der Coverversion von Susan Boyle gerade in den englischen Charts wieder ganz oben gewesen ist.

Im Ernst? Oh Gott. Das sieht dann wieder so aus, als hätte ich mich an diesen Pferde-Hype drangehängt. »Wild Horses« ist schon ganz schön, aber wie bei fast allen Pferdeliedern im Pop wird das Pferd hier zum Objekt degradiert. Und ich wollte ja gerade ein Lied aus der Warte des Pferds schreiben. Bei mir kommt das Pferd zu Wort.

Auch Jochen Distelmeyer hat zuletzt ein Pferdelied komponiert: »Pferde auf der Wiese«.

Jetzt hören Sie aber mal auf! Jochen Distelmeyer! Ich weiß, wie der aussieht, aber ich hab noch nie etwas von ihm gehört.

Dabei dachte ich, Sie wären auch ein Diskurspopmusiker.

Was ist denn Diskurspop?

Keine Ahnung. Aber auf Ihrer neuen Platte heißt es zum Beispiel: »I boycott everything that is not made by my hands«. Das könnte man als direkte Antwort auf »Mach es nicht selbst« von der Diskurspopgruppe Tocotronic verstehen.

Das haben die bei Staatsakt auch gesagt. Ihre Leser werden mich jetzt zerreißen, aber ich kannte Tocotronic gar nicht, zumindest nicht bis zur »Kapitulation«-Platte. Die habe ich dann oft gehört, das war damals auch die einzige Platte, die es bei uns zu Hause gab. Was diesen Gegensatz zwischen »Mach es selbst« und »Mach es nicht selbst« betrifft, da müssten Sie aber wohl eher Dirk von Lowtzow fragen, wie er das genau meint. Vielleicht geht es uns um das Gleiche, bloß drücken wir es auf verschiedene Weisen aus, weil man sich als Songwriter ja manchmal auch in die Position der von einem Kritisierten versetzt. Oder Dirk von Lowtzow ist einfach schon zehn Jahre weiter. Wenn man jung ist, sagt man oft einfach genau das, was man meint. Wenn man älter wird, sagt man das Gegenteil von dem, was man meint, und in einem dritten Schritt schließlich dann wieder das Gegenteil vom Gegenteil in einer anderen Sprache.

Womit auch die Frage beantwortet wäre, ob Bonaparte zum Diskurspop gehören. Wenn es eine Altersfrage ist, sind dann Tocotronic im Vergleich zu Ihnen einfach ermüdeter, weil älter? Und daher dann diese Verweigerungshaltung?

Nein, ich bin auch sehr ermüdet. Aber ich bin dermaßen ermüdet, dass es mir schon wieder Energie verschafft, weil ich mir sage: Wenn gar nichts mehr geht, dann mache ich's eben doch wieder selbst und baue zum Beispiel, wie ich in dem Stück ja auch singe, für meine Familie ein Papphaus.

Die einzige Form des Selbermachens, die Tocotronic überhaupt akzeptieren, ist die Selbstbefriedigung, die Onanie. Sie wiederum singen in dem Stück »L'etat c'est moi« davon, dass Sie gerne Babys mit sich selbst machen möchten. Ist das so eine Fantasie, die Sie persönlich auch haben: Kinderkriegen ohne lästigen Sex?

Nein, ich hab nichts gegen Sex, ich finde Sex ganz gut, ich würde auch Sex nicht umgehen wollen. Das hat die Natur schon ganz gut eingerichtet. »L'etat c'est moi« ist die Fortsetzung des Stücks »Ego« von der ersten Bonaparte-Platte. Da ging es um das Aufblasen des Ichs. Und hier geht es nun um das Über-Ich: Ich brauche nichts, ich brauche niemandem, ich bin niemandem Rechenschaft schuldig. Ich bin dermaßen autonom, dass ich mit mir allein Babys machen kann, weil ich selbst bereits durch meinen eigenen Arsch geboren wurde. ›Arschgeburt‹: Das ist ein Begriff, den ich übrigens von meinem Bruder Kanonenmann entliehen habe.

Das mit dem großen Ego ist mir bei Ihnen auch schon aufgefallen. Nun würde man von so jemandem normalerweise erwarten, dass er als sich selbst genügender Singer/Songwriter allein über die Konzertbühnen tingelt oder als Chef einer Rockband mit klar geordneten Hierarchien. Sie hingegen bewegen sich in

einem irgendwie diffus organisierten Kollektiv mehr oder weniger gleichberechtigter Mitmusiker, -tänzer, -hampler und -possenreißer. Wie verhält sich dieser quasi-familiäre Zusammenhang zur Super-Ego-Arschgeburt?

Da gab und gibt es ganz unterschiedliche Erscheinungsformen. Am Anfang von Bonaparte sah das alles noch ganz anders aus, da gab es nur mich und einen kleinen Wagen aus den sechziger Jahren, mit dem ich kreuz und quer durch Europa fuhr, in der Hoffnung, irgendetwas zu finden. Ich war nicht auf der Suche, das war einfach so ein Zustand. Auf dem Weg nach Madrid habe ich in Barcelona ein paar Songs geschrieben, die ich dann in Berlin bei meinem allerersten Konzert aufführen wollte. Ich kannte zwei Musiker, die ebenfalls an dem besagten Abend in Berlin waren, mit denen bin ich zusammen in der Bar 25 aufgetreten. Wir hatten noch kein Schlagzeug, darum haben wir das aus Müll zusammengebaut, das hat aber auch ganz gut funktioniert. Und als die Leute von der Bar gefragt haben, ob wir das nicht noch mal machen wollen, habe ich beschlossen, eben gleich in Berlin zu bleiben: Was willst du in Barcelona, habe ich mich gefragt, da ist es teuer und überall sind Touristen, bleib doch lieber in Berlin.

Da wird man von Touristen ja total verschont.

Zumindest im Bode-Museum. Nun, so ging das jedenfalls los mit der Band, und wir haben – was für uns auch ungeheuer wichtig war – danach erst mal vor allem auf Raves gespielt, in der Bar 25 eben oder im Ritter Butzke. Da trittst du dann morgens um vier auf, und die Leute sind eh schon voll durchgedreht, die Dynamik ist immer ganz oben. Du musst dir nicht erst ein Publikum erobern oder sowas, sondern bist von Anfang an mitten drin. Daher kommt auch dieses Bonaparte-Prinzip: Musik als Austesten der physischen Grenzen.

Haben Sie auch mal geübt? In einem Proberaum?

Ach Quatsch. Dass alle anderen Mitglieder wechseln, kommt ja ursprünglich daher, dass ich zu Anfang vom Live-Spielen gar nicht genug kriegen konnte. Ich wollte immer spielen, spielen, spielen, jeden Abend, am besten gleich zwei oder drei Mal. Und bei den anderen ist es dann oft so: Die können aus diesem oder jenem Grund nicht, müssen Geld verdienen oder wollen auch in einer anderen Band musizieren. Da wollte ich dann nicht sagen müssen: Ach, dann spiel' ich heute Abend eben auch nicht. Sondern hab mir von Fall zu Fall andere Leute gesucht, die Bass und Schlagzeug bedienen und so weiter. So hat sich der Kreis schnell erweitert, und nach einer Weile trifft man dann ja auch auf Leute, die man toll findet, die aber kein Instrument spielen können. Warum sollen die nicht mitmachen dürfen? Dann tanzen die eben oder verkleiden sich als Tiere oder was weiß ich. Wichtig ist, dass ich die Leute mag. Nicht, ob sie schöne Brüste haben…

…oder Bass spielen können.

Nein, halt! Die Musik ist ausgesprochen wichtig für uns. Da bin ich schon ein harter Kaiser! Ich weiß, dass viele Leute uns für Dilettanten halten, aber das stimmt nicht. Ich weiß musikalisch sehr genau, was ich will. Und was passieren muss, damit diese musikalische Energie entsteht.

So schön Kollektive als irgendwie herrschaftsbefreite Zone sein mögen – sie haben

ja auch ihre dunklen Seiten, zum Beispiel die Plenardiskussion. Gibt es das bei Ihnen auch, dass dann nach dem Konzert erst mal alles durchdiskutiert werden muss? »Du, das fand ich aber nicht so gut, du, dass du dich schon beim zweiten Stück ausgezogen hast?«

Nein, um Gottes willen, dann würde ich sofort aufhören! Ja, wir sind ein Kollektiv, aber mit einem Diktator an der Spitze, und das bin ich. Ich habe ganz klar die Peitsche in der Hand. Ich weiß genau, wie frei das sein soll, was wir da gerade machen. Oder eben auch: wie unfrei. Ich habe auch die neue Platte weitgehend alleine aufgenommen. Es gibt nichts Schlimmeres als Bands mit demokratischen Songwriting-Prozessen, bei denen alle mit rumfummeln dürfen und jeder noch ein eigenes Stück vorschlagen kann ...

... sogar der Bassist.

Ja, genau. Das geht gar nicht.

Aber wenn eine Band so sehr von der Performance her gedacht wird, warum hat man dann überhaupt noch das Bedürfnis, eine Platte aufzunehmen?

Weil einen das dazu motiviert, überhaupt neue Songs zu komponieren und zu texten, also sich zwischen den ganzen Touren überhaupt wieder auszuprobieren. Die Produktion eines Albums ist sicher nicht das Wichtigste für uns, aber sie ist Teil des Zyklus: Du schreibst Songs, du nimmst sie auf, dann kommt das Touren, dann gibst du die Songs an deine Freunde weiter, damit sie die remixen, so wie ich jetzt ein paar von den neuen Stücken an Modeselektor und Jason Forrest weitergegeben habe.

Es sind aber auch Stücke auf dem neuen Album, die man wahrscheinlich live gar nicht aufführen kann, zum Beispiel das, wie ich finde, sehr tolle Intro, in welchem ein Barockorchester mit Spinett und allem Pipapo abgespielt, rückwärts geloopt und anderweitig manipuliert wird.

Schön, dass Ihnen das gefällt! An dem Stück hängt nämlich auch mein Herz ziemlich dran. Das ist ein richtiges Barockorchester, die heißen Die Freitagsakademie und spielen auf authentischen alten Instrumenten, mit einem derartig anmutigen Klang, dass es mir immer wieder das Herz zerreißt! Ich habe mit denen einmal eine Performance gemacht, daraus resultiert diese Aufnahme. Live kann man das wahrscheinlich wirklich nicht aufführen, weil ja auch viel rückwärts läuft in der Sequenz. Händel rückwärts, das kann man nicht nachspielen! Aber ich plane für September einen Kollektiv-Jam mit ihnen, bei dem wir dann vielleicht auch andere Bonaparte-Stücke mit Barock-Instrumentierung aufführen werden.

Warum wird bei den Bonaparte-Shows eigentlich so viel gestrippt?

Das geht nicht auf meine Initiative zurück! Das haben die Leute sich selbst ausgedacht, am Anfang habe ich davon gar nichts mitbekommen, weil ich ja immer vorn an der Bühne stehe – und was weiß ich, was hinter meinem Rücken passiert? Aber dann gucke ich mich eines Tages mal um und sehe: Hoppla, da sind welche nackt. Man muss dazu wissen: Lulu, einer unserer Tänzer, war früher Stripper im Crazy Horse in Paris. Und das ist bekanntlich nicht irgendein Lokal, sondern die Elite! Unter

> „Ich wollte immer spielen – am besten jeden Abend gleich zwei oder drei Mal."

Strippern ist Lulu also ganz weit vorne, und so macht er dann auch bei Bonaparte das, was er am besten kann: sich dreißig Unterhosen nacheinander ausziehen. Da sag ich: danke! Bonaparte ist eben nicht nur eine Band, sondern auch eine Plattform für die unterschiedlichsten Leute, ob Musiker oder nicht. Und bei meinen Reisen lerne ich immer wieder neue Mitglieder kennen, die dann eine Weile mitreisen und manchmal eben auch wieder verschwinden. Oder die einfach nur nach Berlin kommen wollen, so wie Lulu, der unbedingt aus Paris wegwollte, weil das Leben da so teuer ist und Paris sowieso nervt. Oder wie Aidan, der ist ausgebildeter Strahlentherapeut, kommt aus Neuseeland und ist mit seiner Band So So Modern ein paar Jahre durch Europa getingelt, bis er sich einfach mal irgendwo niederlassen wollte. Für solche Leute ist Bonaparte die erste Möglichkeit, sich in Berlin eine Existenzgrundlage zu verschaffen.

Kaufmännisch betrachtet, bedeutet das: Sie verdienen mit Ihren Shows so viel, dass Sie all diese Leute dann auch auszahlen und ernähren können?

Das ist meine große Aufgabe! Der Kaiser muss immer gucken, dass die Staatskasse nicht leergeräumt wird, sondern dass es stets irgendwie weitergeht. Das ist von allem wirklich das Schwierigste – gerade jetzt, wo es auf die großen Festivals geht. Im Sommer spielen wir auf dem Hurricane Festival, und zu solchen Veranstaltungen fahren wir tatsächlich mit einem Nightliner-Bus. Bis vor einem halben Jahr wusste ich nicht einmal, dass es so etwas gibt. Jetzt hab ich gerade einen gebucht, und mir wird echt schlecht bei dem Gedanken. Aber wie bringe ich sonst über Nacht elf Leute von Schnuckenschnickendorf nach Schnickenschnackenheim? Plötzlich denkst du: Mein Gott, so eine Art von Band sind wir jetzt geworden. Und vor allem: Du trägst jetzt richtig viel Verantwortung für die Leute, die sich entschlossen haben, eine Weile mit dir mitzureisen. Für die kann das ja auch einen großen Schritt im Leben bedeuten.

Mit anderen Worten: Man muss irgendwann erwachsen werden.

Beides! Erwachsen werden und das innere Kind bewahren! Du musst dich gerade in so einem Kollektiv wie Bonaparte immer wieder in ein neues Verhältnis zur Welt setzen, immer wieder neu deine Möglichkeiten überdenken – was geht, und was geht nicht? Wenn ich denke, wie Bonaparte angefangen hat: Vor drei Jahren war das eben nur ich mit meinem kleinen Autochen, heute ist das ein großes Monster. Aber ein Monster mit einem flauschigen Fell, das irgendwie doch ganz niedlich ist.

Kommt es dann nicht irgendwann so, wie es in Hippie-Künstlerkollektiven immer kommt? Die Leute gehen miteinander ins Bett und es gibt automatisch Streit?

Nein, Sex spielt bei uns nicht so eine große Rolle, oder sagen wir so: Er dient nicht als Medium, um etwas auszuagieren. Natürlich gibt es auch mal Streit, und man muss dann Entscheidungen fällen, im äußersten Fall etwa auch darüber, ob jemand weiter mitmachen darf oder nicht. Dazu wird dann aber kein Plenum einberufen, das löse ich in Einzelgesprächen. Keine Ahnung, wie man meine Regierungsform nennen würde. Vielleicht: aufgeklärte Monarchie.

Bonaparte *»My Horse Likes You«*
(Staatsakt / RTD) 04.06.10

SIMON FRITH

DIGITALE EVOLUTION

Was passiert mit den Subkulturen im digitalen Zeitalter? Lösen sie sich von ihren angestammten Plätzen und bilden sich in sozialen Netzwerken neu? Oder ist Subkultur im Internet, wo sich Arbeits- und Privatleben untrennbar vermischen, gar nicht möglich? Letztere Frage stellt in dieser siebten Folge der Reihe »Digitale Evolution« der britische Kulturtheoretiker Simon Frith. Stefan Schulz, Executive Vice President Central and Eastern Europe bei Vivendi, spricht über die Bestrebungen seines Unternehmens, Datentausch mit der in Frankreich seit zwei Jahren erfolgreichen Plattform »zaOza« zu legalisieren und zu monetarisieren. Ebenfalls zu Wort kommt Mark Ernestus, der bis heute kamerascheue Gründer des Berliner Techno-Schallplattenladens Hardwax.

SIMON FRITH

INTERVIEW: WIBKE WETZKER **ALLE FOTOS**: NORMAN KONRAD

Bevor wir über das Verhältnis von Subkultur und Digitaler Evolution sprechen, sollten wir uns auf eine Definition des Begriffs ›Subkultur‹ einigen.

Simon Frith: Unter soziologischen Gesichtspunkten beschreibt der Begriff Subkultur eine Gruppe von Menschen, die eine bestimmte Reihe von Werten teilen, welche sie symbolisch zum Ausdruck bringen. Damit grenzen sie sich erkennbar von der dominierenden kulturellen Strömung ab. Eine Subkultur ist also nur im Rahmen einer übergreifenden sozialen Struktur denkbar.

Anders als ein Wertekanon, der eine gesamte Gesellschaft erfasst, ist Subkultur auf Orte angewiesen, an denen sie sich formieren kann. Sie ist eng an Clubs, Plattenläden etc. gebunden. Sind diese Orte digitalisierbar?

Zumindest hat die Musikindustrie als treibende Kraft der Popkultur immer versucht, diesen Orten eine digitale Dimension zu geben. Deshalb muss man auch klar zwischen wirtschaftlichen Argumenten und kulturellen Aspekten dieser Digitalisierungsbestrebungen unterscheiden. Aus Sicht der Musikindustrie stand die digitale Technik im Zeichen einer stärkeren Individualisierung, darauf richtete sie ihre Produkte aus. Diese Individualisierung hatte aber auch zur Folge, dass die Individuen keine Plattenlabels oder andere Institutionen mehr benötigen, um ihren Musikgeschmack zu organisieren. Daraus ergibt sich ein Paradoxon des digitalen Zeitalters. Wir finden all diese unabhängigen Individuen vor, die ihr Geld in die Spezifizierung ihrer Persönlichkeit investieren, die Plattenindustrie geht dabei aber inzwischen fast leer aus. Was ihre Vermarktungsmodelle lange Zeit ignoriert haben, ist das menschliche Bedürfnis nach Geselligkeit und sinnlicher Wahrnehmung. Bei beidem spielt Musik eine entscheidende Rolle.

Aber auch dafür hat die digitale Technologie des Internets Angebote parat, zum Beispiel das Social Network.

Und das ist ja auch sehr erfolgreich. Das Zusammengehörigkeitsgefühl wird heute mit-

hilfe einer ganzen Reihe neuer Medien erzeugt. Aber die Kontaktaufnahme in einem nicht-virtuellen Lebensraum scheint weiterhin von elementarer Bedeutung zu sein. Eine meiner Studentinnen beschäftigte sich innerhalb ihrer Forschungsarbeit mit den Arctic Monkeys und stellte fest, dass die Band am Anfang ihres Erfolges die meiste Aufmerksamkeit keineswegs, wie es oft heißt, über das Internet erzielte, sondern zuallererst über Live-Auftritte. Als Fans dann auf Konzerten mit ihren Handykameras Fotos schossen und diese an Freunde schickten, kam es zu einer digitalen Erweiterung und Beschleunigung der klassischen Mund-zu-Mund-Propaganda.

Sie sind also der Meinung, dass virtuelle Konzertübertragungen per Internet nicht den Bedürfnissen der Menschen entsprechen können?

Ich sehe darin eher ein Zusatzangebot. Da der Produktionsaufwand solcher Übertragungen überschaubar ist, können große Acts, die ihre Stadiontourneen ausverkaufen, so ein zusätzliches Publikum erreichen. In Großbritannien hat die BBC zum Beispiel die Übertragungsrechte am Glastonbury Festival erworben. Dennoch, Glastonbury vorm Bildschirm zu erleben, kann in keiner Weise das Live-Erlebnis ersetzen. Nicht umsonst gibt es Festivals, die bereits vor Veröffentlichung ihres Line-ups ausverkauft sind. Eine Art Mischform aus Übertragung und Live-Event stellen da sogenannte ›public screenings‹ dar, wie wir sie bereits von Fußballgroßveranstaltungen kennen. Da herrscht ja eine ähnliche Stimmung wie im Stadion. Dieses Prinzip versucht man immer häufiger auf künstlerische Aufführungen zu übertragen. In meiner Heimatstadt Edinburgh wurde unlängst in einem Kino die Live-Übertragung eines Theaterstücks aus London gezeigt. Ich konnte das wirklich als öffentliche Aufführung genießen, weil ich das Erlebnis mit den anderen Zuschauern teilen konnte.

Was ist mit den klassischen Orten, an denen man sich über Musik austauscht: der Plattenladen, in dem man sich trifft und informiert. Solche Läden waren nicht zuletzt an bestimmte Genres und Subkulturen gebunden.

Diese Shops sind nach wie vor Sammelplätze für jeweils bestimmte Szenen. In Großbritannien zumindest scheint das Spezialistentum, das solche kleine Plattenläden vertreten, ziemlich resistent gegenüber Mediendiscountern und iTunes zu sein. Vor allem für den Verkauf von Dance-Musik und Second-hand-Vinyl gibt es nach wie vor ein Publikum von DJs und Sammlern. Ich habe dafür keine Belege, aber ich habe den Eindruck, dass diese Läden auf Nostalgie fußen. Sie feiern eine Kultur, die historisch überkommen ist. Mein Stiefsohn legt Platten auf, und es klingt bestimmt albern, wenn ich das in meinem Alter sage – aber den Akt des Plattenauflegens finde ich schon ziemlich ›retro‹. Was das Internet auf jeden Fall nicht ersetzen kann, ist diesen Moment des zufälligen Zusammentreffens, wenn man jemandem über den Weg läuft. Im Internet muss man schon sehr gezielt suchen, der Zufall wird beim gefilterten Surfen geradezu ausgeschlossen.

WENN WIR NICHT IN DEN WALD, INS KINO ODER AUF EIN KONZERT GEHEN – WO SIND DANN DIE ALTERNATIVEN TREFFPUNKTE IM INTERNET?

Sie haben immer wieder darauf hingewiesen, dass Popkultur in Opposition zum Arbeitsalltag eine distinktive Funktion erfüllt. Wenn sich sowohl unsere tägliche Arbeit als auch unsere Flucht vor dem Alltag vor dem Rechner abspielen, kann es diese Distinktion dann überhaupt noch geben?

Es stimmt schon: Umso stärker der Computer in unser Arbeitsleben eingebunden ist, umso gezielter müsste auch die Flucht aus dieser Arbeitswelt stattfinden. Wenn wir nicht in den Wald, ins Kino oder auf ein Live-Konzert gehen, wo sind dann die alternativen Treffpunkte im Internet? Für Menschen, die in einem autoritären System oder in einer konformistischen Gesellschaft leben, bietet der virtuelle Raum am ehesten noch eine Fluchtmöglichkeit. In der westlichen Konsumwelt hingegen stellt sich natürlich die Frage, wozu das Internet eigentlich eine Alternative sein soll. In dieser Hinsicht sind soziale Netzwerke schon besondere Phänomene. Einerseits erleichtern sie die Kommunikation erheblich, auf der anderen Seite vermengen und verwechseln sie die Privatsphäre und die öffentliche Sphäre. Genau deshalb sind sie auch so schwer zu kontrollieren.

Wenn sich die Opposition im Iran über Twitter verständigt, wenn Umweltaktivisten für ihre Petitionen im Internet weltweit Unterschriften sammeln oder wenn Spendengelder dank sozialer Netzwerke zielgerichtet bei lokalen Entwicklungsprojekten landen, dann hat man das Gefühl, dass womöglich Popkultur als Vehikel von Protest ausgedient hat.

Das ist mit Sicherheit so. Aber die digitale Kommunikation ermöglicht auch innerhalb der Popkultur eine ganz neue Form des Aktivismus. Ein schönes Beispiel für gezielten Protest innerhalb der kommerziellen Mechanismen des Pop war die Aktion gegen die TV-Show »The X-Factor« in Großbritannien. Die

Generation der 15- bis 25-Jährigen nimmt an dieser Art Casting-Show auf eine mir unverständliche Art und Weise sehr stark Anteil. Indem sie bei der Hotline des Fernsehsenders anrufen, um abzustimmen, wer die Show gewinnen soll, fühlen sie sich als Teil einer Gemeinschaft. Dabei positionieren sie sich aber nicht in Opposition zu etwas, es geht viel mehr darum, dass ihre Stimme zählt. Im Gegenzug formierte sich über Facebook und Twitter eine Antibewegung, die 2009 erfolgreich verhinderte, dass der Gewinner von »The X-Factor«, wie traditionell in den Jahren zuvor, an Weihnachten Platz eins der britischen Single-Charts belegen konnte. Stattdessen führte »Killing in the Name« von Rage Against The Machine die Charts an Heiligabend an. In diesem Beispiel verbinden sich eine öffentliche Kampagne von ökonomischer Tragweite, eine politische Äußerung und nicht zuletzt ein Scherz zu einer neuen Dimension von oppositionellem Engagement und vernetzter Kommunikation. Solch eine Form der Mobilisierung wäre ohne digitale Medien nicht denkbar.

Im Pop ging es immer darum, durch Konsum ein politisches Zeichen im Privaten zu setzen – man benutzt Massenprodukte, um den Warenkonsum zu hinterfragen. Doch die Subkulturen, in denen sich Gesellschaftskritik meist mit einem bestimmten Musikgenre koppelte, scheinen an Bedeutung zu verlieren.

Ich glaube, das Problem der Musik-Subkulturen ist vielmehr ein Problem der Musikkultur an sich. Da spielt zum einen hinein, dass es keine konfrontativen Pop-Phänomene mehr gibt: Das Schöne an den Sex Pistols war doch, dass sie überall im Radio gespielt wurden und bei Top of the Pops auftraten, während große Teile der Bevölkerung die Band ablehnten. Es war ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. Heute ist der Musikgeschmack sehr fragmentiert, die Charts werden von Bands angeführt, die bei weitem nicht jeder kennt. Man setzt sich nur zu dem in Beziehung, was gefällt, der Rest wird ignoriert. So entsteht keine Musikkultur von gesellschaftlicher Relevanz. Ein anderer Aspekt ist die stetig zunehmende Informationsflut. Dank Multimedia und Internet gibt es kaum noch kulturelle Geheimnisse. Alles scheint jederzeit verfügbar zu sein. Subkulturen beruhen aber auf einer Art geheimem Wissen, dank dessen man Insider und Outsider unterscheiden kann. Außerdem sind Subkulturen sehr stark in dem Zeitgeist verhaftet, der sie hervorgebracht hat. Wenn sich heute jemand als Mod bezeichnet, dann wird die dazugehörige Musik von einer Geschichtsschreibung abgekoppelt. Die musikalische Biografie des Hörers verläuft unabhängig von kulturellen Chronologien. Man erstellt seine Playlist nicht nur über Genregrenzen hinweg, man mischt auch die Dekaden. Dadurch verliert ›das Neue‹ an Relevanz. Und wenn der Hype noch eine Rolle spielt, nutzt er sich so schnell ab, dass das Neue sofort in Vergessenheit gerät.

Diese Problematik ist auch eng verzahnt mit den heutigen Schwierigkeiten des Musikjournalismus und der Popkritik.

Genau! Das ›next big thing‹ zu entdecken, ist inzwischen eine absurde und vergebene Mühe, denn es wird kein ›next big thing‹ geben. Das Hauptproblem ist aber tatsächlich, dass Popkultur immer auf Konsum basierte und daraus eine positive Wendung der Konsumgesellschaft ableitete. In Bezug auf die zeitgemäßen Fragen der Nachhaltigkeit hat Pop noch keine Antworten gefunden. Die Verbindung von Nachhaltigkeit und Konsum wird auf anderen Gebieten gerade vehement vorangetrieben, innerhalb der Popkultur hingegen gibt es keine richtungsweisenden Tendenzen. Es bleibt abzuwarten, wie vor allem die Musikindustrie darauf reagiert. Es ist beinah ein Paradoxon, dass die Musikindustrie seit Jahren damit beschäftigt ist, eine Lösung für ihre Absatzprobleme zu finden und dabei die gesellschaftliche Gestaltungsfunktion der Popkultur komplett ins Hintertreffen gerät. Die große Frage unserer Zeit lautet: Wie kann die Musikindustrie ihre Produkte und damit auch die Popkultur vom reinen Konsumgedanken entkoppeln?

STEFAN SCHULZ

INTERVIEW: MAX DAX

Vivendi versucht dieser Tage etwas, was bislang keinem anderen Player zuvor gelungen ist und woran sich auch Bertelsmann vor über zehn Jahren mit der Übernahme von Napster ohne Erfolg versucht hat: eine Plattform für den legalen Austausch und Download von Musik, Filmen und Spielen zur Marktreife zu führen. Warum?

Es hat sich zwischenzeitlich die Erkenntnis eingestellt, dass konventionelle Geschäftsmodelle zwar grundsätzlich in die digitale Welt übertragbar sind, sie allerdings dort stets an ihre Grenzen stoßen, wo sie die Möglichkeiten, die das Netz bietet, nur teilweise abrufen. Es funktioniert also nicht, von einem Kunden Geld für eine digitale, also von Haptik entkoppelte Datei zu verlangen, ihm aber gleichzeitig zu verbieten, diese mit anderen zu teilen. Die Grundfrage eines jeden Geschäftsmodells im Netz besteht in der Vergegenwärtigung dieser beiden Parameter. Beantwortet man diese Frage nur ausreichend und nicht in allen Belangen, verliert man entscheidend an Schlagkraft. Die aber braucht man, um dem Geschäft mit der Musik und den anderen digitalen Inhalten im Netz wieder eine positive Dynamik zu verleihen.

Mit dem neuen Internet-Portal zaOza, das sich gibt, als sei es ein soziales Netzwerk, versuchen Sie, etwas, das zuvor illegal war – den Tausch urheberrechtlich geschützter Musik und Filme –, auf eine legale Plattform zu stellen und für genau diese Legalisierung eine monatliche Flatrate zu berechnen. Ist das im Kern das neue Geschäftsmodell?

Es geht um nichts weniger als die Neuordnung von Nutzungsrechten emotional hochaufgeladener Produkte und darum, die nicht von der Hand zu weisenden Vorteile des Digitalen – die Datenkompatibilität, die mit den kleinen Speichermedien verbundene Mobilität des Users und den direkten Austausch von Daten und Informationen innerhalb weniger Sekunden – erschöpfend zu nutzen.

Es gibt das Bonmot, dass sich die Alben von Norah Jones auf iTunes nur deswegen so oft verkauft haben, weil die Leute, die diese Art von Musik hören, nicht wissen, wie ein illegaler Download funktioniert. Welche Zielgruppe sprechen Sie an?

Grundsätzlich: alle. Und gerade deshalb geht es uns nicht um eine möglichst spezialisierte Sortimentspolitik. Wir sind eher wie der Media-Discounter, der, auch wenn er so tut, als sei er gut sortiert, im Gegensatz zum

spezialisierten Plattenladen nur ein sehr begrenztes Angebot hat. Im Media-Discounter zählt allein der Umsatz. Aber wenn man sich dort als Kunde bewegt, kommt einem das nicht so vor. Es kommt also weniger darauf an, eine Präsenz aller Produkte zu garantieren, sondern sehr stark darauf, die inhaltliche Programmführung zwischen Musik, Filmen und Computerspielen auszubalancieren. Das ist aus Vivendi-Sicht der weitaus bessere Ansatz als der Versuch, für Nischenprodukte einer bestimmten Sparte Käufer zu finden. In der wohlabgewogenenen Angebotsmischung besteht der ›unique selling point‹ der großen Konzerne und unsere Möglichkeit, einer Idee eine Initialzündung zu geben, die es übrigens im Fernsehen schon lange gibt: eine allumfassende Entertainment-Perspektive ohne den Anspruch auf Vollständigkeit.

Vivendi ist eine Konzern-Holding, zu deren Portfolio auch die Plattenfirma Universal Music gehört. Gibt es nicht widerstreitende Interessen, wenn man sich dieselbe Musik auf einer Vivendi-Plattform legal herunterladen kann? Wie wird hier der Profit generiert? Und wer ist der Verlierer?

Es handelt sich tatsächlich um eine Win-win-Situation. Wir haben, angefangen beim tollen Musik- und Film-Backkatalog bis zu der Game-Community »World of Warcraft«, einiges zu bieten. Der Content-Produzent wie auch der Nutzer gewinnen gleichermaßen an unserem Modell. Letzterer würde natürlich am liebsten gar nichts zahlen und setzt uns damit massiv unter Druck. Wir bewegen uns auf ihn mit einem einfachen, ihm alle Nutzungsrechte garantierenden Einstiegsprodukt zu. Denn wir wollen, aufbauend auf unseren Erfahrungen, die wir im Game-Bereich mit »World of Warcraft« gesammelt haben, ein eigenes soziales Netzwerk aufbauen, das prinzipiell alle Sparten der Popkultur abdeckt – nicht nur Games. Bei zaOza handelt es sich um den Versuch, eine positive, fast intime soziale Beziehung zwischen Konzern und User herzustellen. Denn wenn man tauscht, geht es nicht darum, etwas zu verkaufen – sei es eine Technik oder eine bestimmte Infrastruktur.

Sie sagen: soziale Beziehung. Ist die Plattform nicht vielmehr der letzte Versuch, die Leute angesichts des Schreckensszenarios Piraterie mithilfe eines kleinen gemeinsamen Nenners zurück ins Boot zu holen?

Sprechen wir es aus: Jeder Nutzer, den wir aus der Piraterie auf eine legale Plattform holen, ist ein kleiner Sieg im Kampf gegen den Untergang des Urheberrechts. Unser Primärinteresse liegt darin, den Verbraucher davon abzuhalten, auf irgendwelche russischen Server zu gehen oder Geld für Download-Tools wie Rapidshare auszugeben. Ich weiß nicht, warum das vor uns bisher noch niemand geschafft hat, aber wir bemühen uns, endlich mal mit einem vernünftigen Konzept vor den Kunden zu treten. Ich weiß nicht, ob unser Angebot auf Dauer für fünf Euro zu machen ist, aber es ist der Beginn eines Dialogs. Um die Plattform mit Aktivität zu füllen, müssen wir ein gutes Repertoire aufbauen und den emotionalen Austausch der User untereinander fördern. Nur so können wir gemeinsam immer mehr ermöglichen.

JEDER NUTZER, DEN WIR AUS DER PIRATERIE AUF EINE LEGALE PLATTFORM HOLEN, IST EIN SIEG IM KAMPF GEGEN DEN UNTERGANG DES URHEBERRECHTS

Wo liegt die kritische Menge im Bereich der Userzahlen?

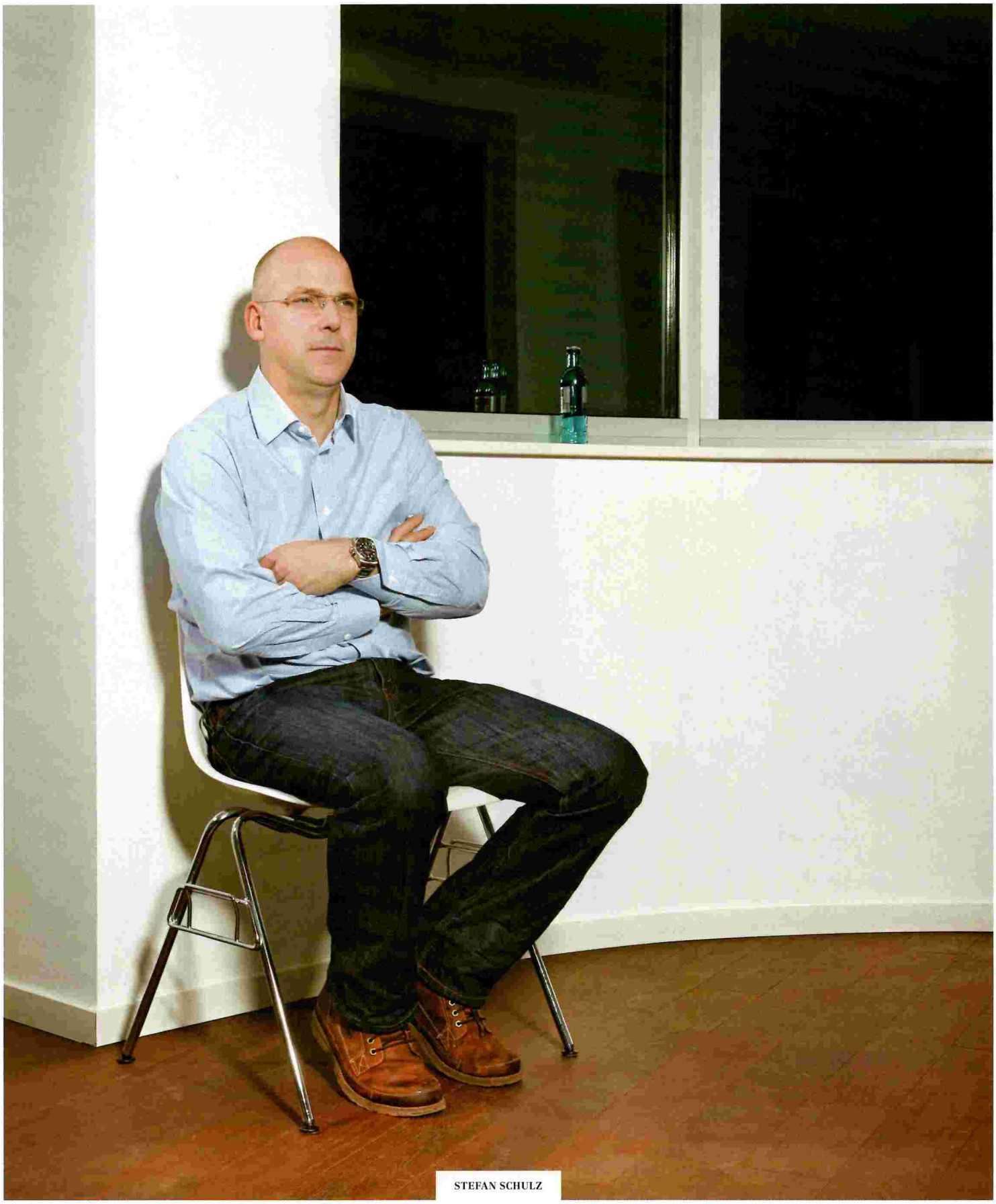
Durch den Erfolg von »World of Warcraft« liegen die innerbetrieblichen Benchmarks bei Vivendi recht hoch. Alles unter weltweit fünf Millionen Usern ist kein erstrebenswertes Ziel für einen Konzern unserer Größenordnung. Die Prophezeiungen der von uns beauftragten Research-Firmen sehen das Potenzial dieser Idee allerdings bei bis zu sechzig Millionen Kunden.

Über welche Dateiformate reden wir konkret?

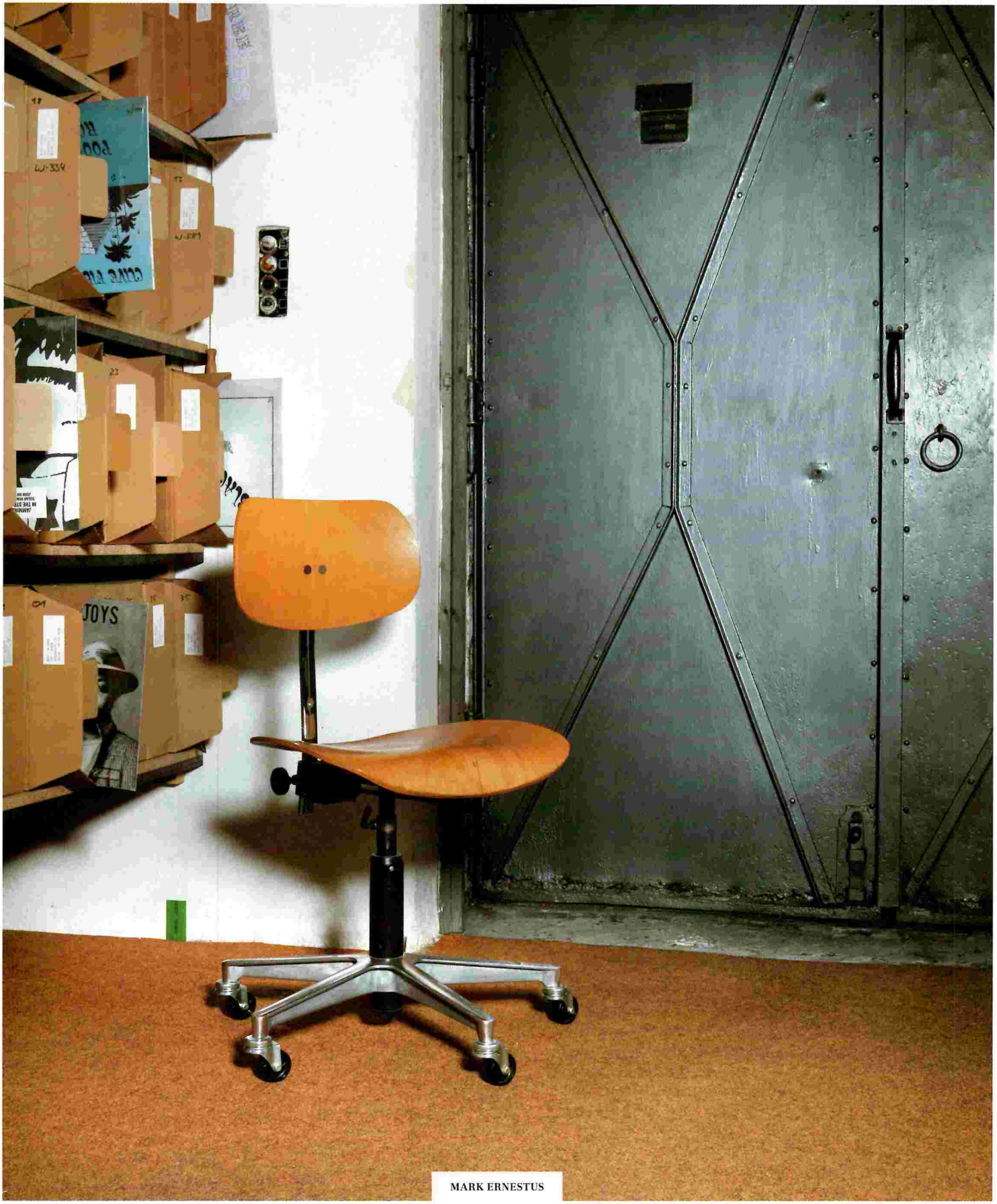
Am Ende ist alles wie immer eine Frage der Bandbreite. Aber die große Durchschlagskraft unseres Systems rührt daher, dass es die Dateien so ausspielt, wie sie reinkommen – und zwar so codiert, wie ich es für mein jeweiliges Gerät brauche. Von MP3 bis WAV, von DVX über AVI bis MP4, vom iPhone bis zum heimischen Flatscreen.

Das ist die technische Seite. Wie lösen Sie die Urheberrechtsproblematik?

Ja, das Copyright... Das ist eines der großen Probleme, vor dem die Entertainment-Wirtschaft angesichts der digitalen Welt steht. Produkte können territorial oder aufgrund ihrer von Seiten des Künstlers beschränkten Nutzungsrechte ausgeschlossen sein. Songs von AD/DC zum Beispiel kann man bis heute auf iTunes nicht kaufen. Für alles, was zaOza anbietet, gibt es natürlich gültige Vereinbarungen mit den jeweiligen Rechteinhabern. Wenn man hingegen als privater Nutzer einen Song auf die Plattform stellt, ist dieser nur im Rahmen der gesetz-



STEFAN SCHULZ



MARK ERNESTUS

lichen Möglichkeiten, also als Privatkopie, nutzbar. Nur ganz enge Freunde dürfen darauf zugreifen. Dazu muss man sagen, dass zaOza rein technisch betrachtet nicht auf den Massenaustausch von Privatdateien hin ausgelegt ist. Es handelt sich de facto um ein Verwaltungsprogramm für private Inhalte. Die Leute vernetzen sich und tauschen legal Dateien aus. Da wir solche Privatinhalte nicht öffentlich darstellen, wird man, anders als auf Piratenservern, Songs nicht einfach per Suchfunktion finden. Die Suche nach privaten Dateien der User untereinander funktioniert nicht. Es geht uns nicht darum, eine Gier nach kostenlosem Content zu bedienen, sondern den Tausch von Dateien, die sowieso im Umlauf sind, zu legalisieren. Um das Angebot attraktiv zu machen, verschenken wir jeden Tag Songs, Filme und Applications. Durch Universal Music haben wir beispielsweise Zugriff auf fast vierzig Prozent des Gesamt-Outputs der Musikindustrie. Aber wenn wir aus diesem Katalog Songs verschenken, achten wir darauf, sie zu limitieren. Das mag der Erwartungshaltung der Nutzer widersprechen, aber es muss diese Grenzen geben.

Was passiert bei unklaren Rechtssituationen, wenn zum Beispiel ein Nutzer einen Bootleg eines Konzertmitschnitts hochlädt?

Für eine nicht-autorisierte Quelle ist der User selbst verantwortlich. Dasselbe gilt für gerippte Filme, bei denen ersichtlich ist, dass sie offiziell noch nicht erschienen sind.

Anders als im iTunes-Store bekommt man also nicht alles sofort präsentiert, sondern muss mithilfe eines Jagdinstinktes auf die Suche gehen?

Auch Glück spielt zu einem gewissen Grad eine Rolle. Alle Titel, die wir gratis anbieten, sind limitiert. Wir stellen beispielsweise 200 Exemplare einer Single von Lady GaGa auf die Plattform, die so lange frei erhältlich sind, bis die Community sie abgegriffen hat. Jeder, der ein File ergattert hat, kann das dann mit – je nach Rechtslage – fünf bis zehn Freunden tauschen, dann aber ist die Munition verschossen. Wäre die Single unendlich erhältlich, würden wir, bei aller Liebe zum Konsumenten, die Währung Urheberrecht völlig aus den Augen verlieren. Das Angebot ändert sich täglich und wird mit jedem Tag breiter. Wir bieten auffindbare, aber limitierte Produkte. Es soll Spaß machen, sich damit zu beschäftigen. Als Jens Lehmann nicht in der gleichen Stückzahl wie Oliver Kahn auf den Panini-Bildchen zur letzten WM auftauchte, stieg die Nachfrage nach eben diesem Bildchen enorm. Das ist die Idee: die Erhöhung des Spaßfaktors durch Limitierung. Die Wertschätzung für den Content muss daher jederzeit erkennbar bleiben. Alles, was in der digitalen Welt ›Unendlichkeit‹ oder ›für alle‹ bedeutet, kann nicht Gegenstand unseres Systems sein. Das daraufhin auftauchende Frustpotenzial wird angesichts des niedrigen Preises der Flatrate in Höhe von nur fünf Euro im Monat aber sofort wieder ausgehebelt.

Angenommen, ich kam zu spät, um mir ein Videofile rechtzeitig herunterzuladen. Kann ich mir den Film trotzdem anschauen?

Wenn wir eine TV-Serie anbieten, dann besteht die Möglichkeit, diese zu reservieren und über eine gewisse Zeit beliebig oft anzuschauen. Über Anfragen an andere User kann auch jemand, der bei der Vergabe zu spät kam, Zugriff auf diesen Content erhalten. Wir limitieren nicht von vornherein so, dass bestimmte User immer zu kurz kommen. Wir möchten, dass es zu einem Austausch der User untereinander kommt.

Das System macht sich also ganz menschliche Eigenschaften zunutze: Neugier, das Bedürfnis, in Kontakt zu anderen zu treten.

Jemand, der wirklich an etwas interessiert ist, der ist auch bereit, etwas dafür zu tun. Das sind Dinge, die auf klassisches Fan-Sein zurückgehen und sich in unserem Claim »Gib und dir wird gegeben« spiegeln. Die Art von Nutzer, der den ganzen Tag nur saugt und den sozialen Aspekt des Systems kippt, ist für uns nicht ineressant.

MARK ERNESTUS

INTERVIEW: MAX DAX

Joseph Beuys hatte den Filz und das Fett als Träger von Wärme benannt. In der digitalen Debatte müssen wir über den Aspekt der Wärme von Vinyl sprechen.

Die Wärme ergibt sich meines Erachtens vor allem aus einer technischen Notwendigkeit. Wenn man Vinyl cuttet, muss man mit dem Schneidekopf ab einer bestimmten Bassfrequenz tiefer schneiden als ›nötig‹, damit die Nadel beim Abspielen nicht aus der Rille springt. Durch diesen Eingriff wird der Klang verändert, und deshalb klingt Vinyl oft wärmer und somit angenehmer fürs Ohr als das entsprechende digitale File. Es handelt sich sozusagen um eine produktionstechnische Manipulation, die dem Hörer aber schmeichelt und die wir daher nicht als ›Fehler‹ empfinden, sondern als Wohlklang. Der Qualitätslevel ist mit anderen Worten das Resultat einer physikalischen Maximierung dessen, was das Material Vinyl hergibt. Über die beschissenen Vinyl-Cuts, die es natürlich auch gibt, müssen wir hier nur insofern reden, als diese eben gerade nicht ›wärmer‹ klingen als die digitalen Master-Dateien. Im Umkehrschluss bedeutet das übrigens, dass man, eine konkrete Vorstellung von Wärme vorausgesetzt, auch eine CD so mastern kann, dass sie ähnlich warm klingt wie Vinyl. Man muss lediglich am Bildschirm den Prozess nachvollziehen, den man aus praktischen Gründen beim Vinyl hat vornehmen müssen. Entscheidend ist wie immer das Bewusstsein, mit dem man seine Klangvorstellungen verwirklicht.

Reden wir über die Orte, an denen Musik gespielt wird. Neben dem Plattenladen kommt es im Club zu den sozialen Momenten, welche die Menschen teilen. Hier kristallisiert sich Subkultur.

Eine Errungenschaft der digitalen Evolution besteht darin, dass wir heute teilweise wundervolle, digital gesteuerte Wiedergabemöglichkeiten von Musik haben. Und ich gebe zu: Ich wünschte, ich würde diesen guten Sound öfter erleben. Denn eine Funktion-One-Anlage für 100.000 Euro fährt ihre Möglichkeiten natürlich nur dort voll aus, wo sie perfekt an die Raumakustik angepasst ist. Aber klar: Die Subkultur trifft sich heute nicht mehr im Neunziger-Jahre-Keller mit übersteuertem Sound, sondern tendenziell in einem deutlich spürbaren Upgrade. Aber viel wichtiger als jeder Sound, so begrüßenswert die Verbesserung desselben auch ist, ist natürlich der soziale Aspekt. Das Umfeld, die Atmosphäre, die Leute, die sich treffen – das

ist und bleibt das Entscheidende. Ich kann das für mich steuern, wenn ich in Berlin ausgehe – und ich bin ausgeliefert, wenn ich in einer fremden Stadt auflege. Aber klar ist, dass die Orte immens wichtig sind. Sie waren es Anfang der Neunziger, als die radikale Musik im Planet oder Tresor, also den Clubs der ersten Generation, noch pur war, und sie sind es noch heute, wenn ich auflege. Pur im Sinne von Wirkung und Bass – und dass die Leute nicht zum DJ aufgucken wie zu einem Rockstar, wenn sie tanzen.

War es einfacher mit der vielbeschworenen Anonymität im Techno, als es das Internet noch nicht gab?

Es gab von Tanith 1991 den Spruch: »Techno braucht keine Stars.« Und Sven Väth sagte im selben Jahr: »DJs sind die Popstars der Neunziger.« Es gab beide Strömungen zur selben Zeit. Letztere Sichtweise hatte und hat natürlich eine größere Durchsetzungskraft, da sie die Wünsche des Publikums affirmativer bediente. Ich empfand es hingegen als eine große Errungenschaft von Techno, dass niemand wissen muss, wie ich heiße und aussehe, sondern dass ich über die Musik, die ich auflege, wahrgenommen werde.

Moritz von Oswald und Sie galten als Anhänger der Detroiter Idee von Anonymität, wie sie etwa Underground Resistance vorgelebt haben.

Ja. Und ganz banal gesagt: Ich mag die Ungreifbarkeit. Und so ging es ja ganz vielen. Aber ich habe natürlich auch erleben müssen, wie der Versuch, ungreifbar zu bleiben, zu alternativen Stilisierungen durch die Medien geführt hat. Wir wurden dann mit einem Mal als die »Residents des Techno« bezeichnet. So ein Etikett wird man so schnell nicht mehr los, wenn es erst einmal kursiert. Heute ist es vermutlich noch schwerer als damals. Aber halten wir fest: Es hatte etwas Süßes, dass es eine Nische gab, dass es einen Underground, eine Subkultur von quasi anonymen Maxi-Single-Veröffentlichungen gab, auf denen gerade einmal ein Name stand und sonst gar nichts, und die ergo nicht auf MTV liefen, weil es keine Gesichter gab, die man hätte zeigen können. Für mich war Techno Anfang der Neunziger ganz klar eine funktionierende Subkultur, die an Menschen und Orte gebunden war. Und weil das so war, wurde von außen noch viel mehr hineingedeutet, gemäß dem Motto: Wo was ist, da muss noch mehr sein. Und natürlich erkannten wir irgendwann, dass wir nicht ewig so weitermachen konnten. Wir wollten schließlich nicht, dass eine uns wichtige Idee, bedingt durch äußere Einflüsse, plötzlich zu einem Gimmick oder zu einem Dogma verkommt.

TECHNO WAR DIE ERSTE MUSIK, AN DER DIE OST-JUGEND OFFEN TEILHABEN KONNTE – EIN WUNDERVOLLER ZUFALL

Robert Del Naja sagt, dass er seit dem Siegeszug der Handykameras auf Schritt und Tritt dokumentiert würde. Eine logische Folgerung für ihn als Superstar sei, dass er gar keine Abbilder mehr von sich verbreiten müsse.

Ich drehe die Frage lieber um: Es läuft doch etwas grundlegend verkehrt, wenn man als Musiker unentwegt erklären muss, warum man sich auf das Musikmachen beschränken möchte – und den ganzen Scheiß drumherum nicht bedienen will.

Durch die Globalisierung, durch das Internet weiß man in Tokio, in Uruguay, in New York, dass es in Berlin beispielsweise den Plattenladen Hardwax gibt. Die konsequente Haltung, die Sie in den letzten zwanzig Jahren an den Tag gelegt haben, lässt Sie schlussendlich weltweit für eine Philosophie stehen. Man könnte es ja begrüßen, dass die eigene Position weltweit wahrgenommen wird.

Mir fällt das eigentlich nur auf, wenn ich Berlin und das hier erlebte Umfeld verlasse. Mir fällt dann etwa in Städten wie Buenos Aires auf, dass es dort einen sozialen Brennpunkt wie das Hardwax schlicht nicht gibt.

Was macht einen Plattenladen zu einem solchen »sozialen Brennpunkt«?

Sicher nicht der Umstand, dass man bei uns eine bestimmte Sorte von Platten kaufen kann und andere nicht. Sondern es ist eine Subkultur an den Ort angekoppelt. Ich spreche von einem Fixpunkt, um den herum sich eine Szene gruppiert. Es geht eben nicht darum, dass ich am Freitagabend vor meinem Set noch kurz drei Platten kaufe. Sondern es geht darum, dass ein solcher Ort des (Geheim-)Wissens selbst in den Zeiten des Internets und der Online-Verfügbarkeit von Informationen ein subkulturelles Zentrum sein kann, an dem viel mehr passiert. Diese ›Echtheit‹ kann kein Facebook und kein MySpace leisten. Interessanterweise fällt es mir immer nur auf, wenn ich weit weg bin und nicht zu Hause. Eben in Buenos Aires oder anderswo. Ich empfinde diese Städte dann schon bald auch auf eine Weise als öde, weil es doch genau um diesen direkten Austausch geht, diesen zwischenmenschlichen, an einem spezifischen Thema interessierten Austausch. In der Fremde stelle ich immer wieder fest, wie isoliert die wenigen Aktivisten oft sind – weil sie keinen Raum haben, an dem sie willkommen sind. In Berlin kann man im Unterschied dazu ja quasi gar nicht wirklich isoliert sein.

Man ist in Buenos Aires anders als in Berlin also auf das Internet angewiesen?

Möglicherweise. Und trotzdem bedeutet ein und dieselbe Musik etwas anderes, wenn

man sie sich aus dem Netz saugt oder sie vor Ort an einem allgemein akzeptierten Treffpunkt hört, an dem aus dem schlichten Umstand, dass sich dort Leute regelmäßig zufällig begegnen, ganz wie von selbst eine Subkultur oder Szene entsteht.

Spielt es eine Rolle, dass es in Berlin die Mauer gab und dass Detroit eine fallengelassene Stadt darstellt? Hätte eine Subkultur, wie sie um Hardwax entstand, sich auch in einer ›normalen‹ Stadt entwickeln können?

Niemand leugnet, dass in unserem Falle eine gute Portion Zufall und Glück im Spiel war. Aber zum Glück gehört eben immer auch der Wille oder der Mut, das Glück zuzulassen. Ich erinnere mich an die Anfangsphase noch ziemlich genau. Das Hardwax war ja noch kein reiner House- und Techno-Plattenladen, als wir ihn eröffneten. Der Ort entwickelte sich langsam in die Richtung der unserer Meinung nach zeitgemäßen Musik, und das war eben Techno. Man konnte die Leute an der Hand abzählen, die sich damals für diese Art von Musik interessierten und diese Platten besitzen wollten. Uns war aber klar, dass hier etwas Echtes am Entstehen war. Wir alle haben das Potenzial gespürt.

Ahnten Sie die Dimensionen, die diese Bewegung annehmen sollte?

Man muss es sich vielleicht einfach noch einmal vor Augen führen: Damals, Anfang der Neunziger, war es doch so, dass ein DJ nur etwas ›sein‹ konnte, wenn er aus London oder New York kam. Dass er aus der eigenen Stadt hätte kommen können, lag jenseits der Vorstellungskraft. Man darf nicht vergessen, was damals alles in einer Sekunde der Weltzeit zusammenkam: der Mauerfall, die Erfindung von Techno, die Euphorie, die Unklarheit hinsichtlich der Begriffe ›Legalität‹ und ›Illegalität‹. Nur dadurch konnten zentral in Mitte Territorien besetzt werden, aus denen Clubs wie das WMF oder der Tresor entstanden. Und schließlich gab es ein allgemeines Machtvakuum in Ostberlin. Das bedeutete vor allem: Die örtlichen Ordnungskräfte wurden nicht zur Räumung eingesetzt, es wurde über einen Zeitraum von mehreren Jahren ein sonderbarer, zauberhafter Status quo etabliert. Und vergessen wir nicht die Jugend im Osten, für die der Sound von Techno ebenso neu war wie für uns Westler, nur dass für sie diese Musik den Soundtrack zum Mauerfall markierte. Und der Mauerfall war eben nicht virtuell oder digital, sondern real. Diese Jugend erlebte zum ersten Mal Freiheit statt Repression. Techno war die erste Musikkultur, an der sie offen und aktiv teilhaben konnten. Ein wundervoller Zufall.

IM WESTEN WAREN BARS DIE VORLÄUFER DER CLUBKULTUR – BARS WIE DAS CAFÉ M, DIE ORANIENBAR UND DAS RISIKO

Und im Westen?

Im Westen waren Bars die Vorläufer der Clubkultur, nicht Discotheken. Bars wie das Café M, die Oranienbar, das Risiko oder andere Orte, an denen man sich frei ausleben konnte – das waren gar nicht unbedingt Orte, an denen DJs auflegten. Es wurden dort eher Mix-Tapes gespielt. Die Westberliner Szene war eher älter, vielleicht auch eher schwuler, und natürlich haben auch sie Orte wie den Planeten oder den Tresor begrüßt. Aber dieses Erlebnis, da bin ich mir sicher, stand in keinem Verhältnis zu der Explosion von Neugier und Freiheit, wie sie von den jungen Leuten in Ostberlin erfahren wurde.

Nicht wenige waren verwundert, als Hardwax, der Gralshüter des reinen Vinylformats, mit einem Mal MP3-Downloads anzubieten begann. Wie geht das zusammen?

Es gab Kunden, die sich beklagten: »Wie könnt ihr die Bässe opfern und die Wärme des Vinyls?« Wir sehen das aber überhaupt nicht so. Erstens sind und bleiben wir ein Laden, der Vinyl verkauft. Zweitens haben wir nichts gegen gute MP3s. Für uns bedeutete das Generieren von MP3s zunächst einmal zusätzliche Arbeit, die wir aber gerne auf uns genommen haben, da wir den Wunsch nachvollziehen können, dass jemand, der sich Vinyl zum Auflegen kauft, dieselbe Musik auch beim Reisen auf dem iPod hören können möchte. Und ich wäre nicht überrascht, wenn das ein oder andere Set durch den Umstand gewinnt, dass man sich als DJ zu Hause auf hardwax.com durch die obskursten 12-Inches hören kann, bevor man dann das Vinyl bei uns kauft. Das ist nur möglich, weil wir alle Tracks systematisch auf höchstem Qualitätsniveau digitalisieren.

Die New York Times meldete kürzlich in einem Artikel über die Krise der Musikindustrie ein Umsatzplus bei Vinyl von 35 Prozent.

Ich denke, dass die 35 Prozent eher auf audiophile Vinylveröffentlichungen kanonisierter Rockalben zurückzuführen sind. Das tangiert uns nicht. Was unseren Bereich betrifft, so entgeht es mir natürlich nicht, dass DJs mit zunehmender Tendenz vom Laptop auflegen. Aber weder dieses Phänomen, noch die Zahlen der New York Times beeinflussen die Umsätze, die mit Clubmusik auf Vinyl gemacht werden. Die sind seit Jahren konstant und stabil, und seit dem Siegeszug von Dubstep erleben wir es auch, dass 17- bis 20-Jährige wieder Schlange stehen, um Vinyl zu kaufen.

DER BALL SOLL ES RICHTEN

KLAUS THEWELEIT BERICHTET AUS SÜDAFRIKA

Alle Augen auf Afrika: Die Fußballweltmeisterschaft 2010 in der Republik Südafrika erfüllt einen ganzen Erdteil mit Hoffnung, und der Rest der Welt lässt sich gerne anstecken von der ›authentischen‹ Euphorie in den frisch gebauten Stadien. Selten lagen Sport und Politik so nah beieinander, denn es gilt nicht weniger, als das Bild vom ohnmächtigen Entwicklungshilfekontinent zurechtzurücken. Kulturtheoretiker Klaus Theweleit reiste auf Einladung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes mit seiner Frau nach Südafrika. Sein ganz persönlicher Bericht führt uns in ein Land, das 16 Jahre nach Ende der Apartheid die Prinzipien der Ausgrenzung noch nicht überwunden hat, sich aber in ungebremster Aufbruchsstimmung befindet.

TEXT: KLAUS THEWELEIT **FOTOS**: THOMAS HOEFFGEN

»Ke Nako« lautet das offizielle Motto der Fußball-WM in Südafrika, das bedeutet übersetzt: »Es ist Zeit«. Ke Nako ist auch der Titel der Zeitschrift, die die FIFA im Vorlauf zur WM herausgibt. Die naheliegende Frage nach dem ›Zeit wofür?‹ beantwortet der Untertitel: »Celebrate Africa's humanity« – um Afrikas Menschlichkeit zu feiern. Um nicht weniger geht es bei der Austragung des FIFA World Cup 2010 in Südafrika seit Freitag, dem 11. Juni, mitten im südafrikanischen Winter, bei Temperaturen zwischen -2°C nachts und +17°C gegen Mittag.

Ke Nako, die Zeitschrift, kommt aufwendig aufgemacht mit Superfotos der schönen neuen Stadien daher und ist bestückt mit Kurzinterviews mit Zidane, Kaka, Ronaldo, Drogba & Co. »ALMOST READY« prangt es in Großbuchstaben auf dem Cover der November/Dezember-Nummer 2009 – gemeint sind die Spielstätten. Daneben das Foto eines Bauarbeiters mit Helm und einem Fußball unter dem Arm. Keiner der interviewten Fußballstars versäumt zu unterstreichen, dass dies »eine große Chance für Afrika« sei. Nicht nur Südafrika, nein, ein »ganzer Kontinent« solle hier »seine Chance« erhalten (und ergreifen). »IT'S TIME TO WELCOME THE WORLD«, schreit das Cover der Folgenummer.

Um welche Chance geht es? Wir, meine Frau Monika und ich, sind in Johannesburg (›Joburg‹ sagen sie hier, englische Aussprache) auf Einladung des DAAD. Dessen Leiter, Ralf Hermann, ist ein Fußball-Enthusiast. Die Redereihe zur WM, die er organisiert hat, ist keine Pflichtübung. Er hat zum Beispiel Achilles Mbembe eingeladen, den Fußballtheoretiker aus Kamerun, zur Zeit der gefragteste Fußballkopf in Afrika. Mbembe beginnt seinen Vortrag in der University of Johannesburg mit dem Grundproblem: »Africa«, sagt er, sei in der Welt niemals unter dem Label von »sameness« behandelt worden. Er sagt nicht »on equal terms«, er benutzt nicht das politische Wort aus der Nachfolge der Französischen Revolution, nein, er sagt: »sameness«. Der Rest der Welt behandelt uns, die Afrikaner, als wären wir nicht dasselbe wie sie. Eine andere Sorte Menschen, bzw., das klingt darunter an, ›gar keine‹. Nun also ›die Chance‹. Ke Nako. Es ist Zeit!

An den Highway-Zufahrten nach Kapstadt und Joburg sieht man große Billboards mit Sprüchen von Prominenten: »Bafana Bafana, make us proud!«, steht auf einem. ›Bafana Bafana‹ ist der inländische Name des südafrikanischen Teams. Aber, sagt Achilles Mbembe, sollte das Heimteam in der Vorrunde scheitern, dann schreien hier alle für Kamerun oder die Elfenbeinküste. Sechs afrikanische Mannschaften sind für das Turnier qualifiziert, Südafrika, Ghana, Nigeria, Elfenbeinküste, Kamerun – und ausnahmswei-

CHARTERED BANK

se zählt dieses Mal auch Algerien dazu (das sonst, von Schwarzafrika aus gesehen, eher als mediterranes Land angesehen wird).

Wir haben in Johannesburg zwei fantastische Museen besucht. Eines davon, das Apartheid Museum, zeigt eine Sonderausstellung zum Leben von Nelson Mandela. Wir passieren staunend den roten Mercedes 500 SE, den die südafrikanischen Mercedes-Arbeiter ihm gebaut haben, in Überstunden, umsonst, aus Teilen, die das Werk zur Verfügung stellte. Kurz dahinter ein Monitor mit den wichtigsten Stationen in Mandelas Leben. Genau als wir dort ankommen: Auftritt Mandela in grünem Sportdress, Rückennummer 6. Das war die Nummer des (weißen) Kapitäns des südafrikanischen Rugby-Teams beim World-Cup-Turnier 1994, Mandela war gerade zum Präsidenten gewählt worden. Rugby ist traditionell der Sport der Weißen in Südafrika gewesen, also faktisch ein ›Apartheidssport‹. Mandelas Geste, sich beim Finale des Turniers im Dress des weißen Captains zu zeigen, war eine Sensation. RSA, die neue Republic of South Africa, gewann das Turnier und wurde Rugby-Weltmeister. Mandela feiert dies in der jubelnden Menge als Meilenstein des Nation Building: Südafrika im Prozess einer neuen Schwarz-Weiß-Annäherung, ausgelöst durch ein Sportereignis. Tatsächlich sagt er im Stadion in die Kameras: »Dies ist der glücklichste Moment meines Lebens.« Der »glücklichste Moment«! Nicht seine Entlassung nach dem 27-jährigen Gefängnisaufenthalt auf Robben Island (wo die Gefangenen, wie er auch erzählt, eine Fußballmannschaft hatten). Nicht der Moment seiner Wahl zum Staatspräsidenten. Nein, der glücklichste Moment war der Gewinn des Rugby World Cups, der Moment, in dem sich ›alle Südafrikaner‹ endlich zusammengehörig fühlten. Wir verstehen: Dies möge jetzt die Fußball-WM für ganz Afrika leisten. Den schwarzen Kontinent herausführen aus dem historischen Makel der vorenthaltenen »sameness«.

Südafrikas jetziger Präsident Jacob Zuma – das Foto im FIFA-Magazin weist ihn als Ex-Fußballer aus: Er jongliert im Parlament mit dem Ball auf dem Knie – formuliert es geradezu als Regierungsstatement: »Als wir das Recht erhielten, Gastgeber der WM zu sein, war dies fast so, als hätten wir den Titel gewonnen: ein historisches Ereignis. Wir haben immer gesagt, Gastgeber dieser Weltmeisterschaft ist nicht Südafrika, wir machen dies stellvertretend für den Kontinent. Wenn wir also den Ländern, die sich qualifiziert haben, unser ›Welcome‹ entgegenrufen, ist es tatsächlich Afrika, das die Welt willkommen heißt.«

Unter europäischen Umständen würde man all das unter diplomatischem Wortgeklingel abbuchen – als übliche Aufschneiderei der politischen Kaste. Die Südafrikaner, jetzt im 16. Jahr nach Abschaffung der Apartheid, denken all dies jedoch im Detail. Und voller Details ihrer jüngsten politischen Geschichte ist auch das zweite beeindruckende Museum, das wir besichtigen. Das Constitution Hill Museum mitten in Johannesburg. Es vereint die alten Gefängnisbauten des kolonialen Südafrikas mit dem neu erbauten Verfassungsgericht. Der alte Komplex besteht aus vier großen Gefängnisbauten, geteilt nach weißen und schwarzen Männern sowie weißen und schwarzen Frauen und weiter unterteilt nach politischen Gefangenen und ›common prisoners‹. Sehr viele der Insassen, die hier bis 1990 einsaßen, leben noch. Wir sehen ihre Fotos neben den jeweiligen Zellen; einige sind Mitglieder der heutigen Regierung oder wirken in anderen hohen Staatsfunktionen, darunter auffällig viele schwarze Frauen. Auch Nelson Mandela saß hier eine Zeit, isoliert von den anderen. Am grauenvollsten sind die Massenzellen für schwarze Männer: Sie sind ausgelegt für 14 Insassen auf engstem Raum, waren aber oft doppelt belegt. Wir sehen Wolldecken auf Steinfußboden, in der Ecke eine Toilette. Matratzen nur für die zwei schwarzen Kapos der Zelle, offizielle Bezeichnung: ›cell boss‹. Ein Satz von Mandela über dem Eingang: »Man muss Nationen danach beurteilen, wie sie ihre Gefangenen halten. Südafrika hielt seine schwarzen Gefangenen wie Tiere.«

SÜDAFRIKA BEFINDET SICH DURCH DIE WM IM PROZESS EINER NEUEN SCHWARZ-WEISS-ANNÄHERUNG

Dialog im FIFA-Magazin zwischen dem Chef des Organisationskomitees Dr. Danny Jordan und Staatspräsident Zuma. Jordan: »Am 11. Juli wird Südafrika Gastgeber des WM-Finales sein, aber der 11. Juli ist auch ein wichtiger Tag der Geschichte Südafrikas: Es war der Tag der Inhaftierung der Angeklagten des Rivonia-Prozesses im Jahr 1963. Was glauben Sie, Herr Präsident, bedeutet dieses Finale für Südafrika im Hinblick auf die Hoffnungen, Träume und Visionen derer, die damals inhaftiert wurden, nämlich Nelson Mandela, Ahmed Kathrada, Govan Mbeki, Billy Nair, Raymond Mhlaba oder Andrew Mlangeni?« Jacob Zuma: »Es ist ein wirklich einzigartiges Zusammentreffen, dass die FIFA entschied, gerade diesen Tag zum Tag des Finales zu bestimmen. Am 11. Juli 1963 erlebte dieses Land einen der verheerendsten Rückschläge in unserem Kampf. Ich befand mich zu dem Zeitpunkt in meiner 90-tägigen Untersuchungshaft in Pretoria. Ich war im Juni verhaftet worden, aber die Hoffnung im Land war groß, dass unsere politische Führung weiter imstande sein würde, den Kampf bis zum Sieg zu führen. So war die Verhaftung des Hauptquartiers der MK [Anm.: das ist der militärische Flügel des ANC, des African National Congress] der schlimmste denkbare Schlag. Es war wie eine Sonnenfinsternis, hereingebrochen am helllichten Tag.«

All dies ist also ganz frisch in der jungen Republik von Südafrika, auch wenn der

schwarze Taxifahrer, der uns am Apartheid Museum absetzt, auf unsere Frage, ob er da schon mal drin war, müde abwinkt: »Nein, noch nie.« Auf der offiziellen Ebene sind der Kampf gegen die Apartheid und der Fußball eng verkoppelt. Zumal Fußball – in Südafrika wie in den USA ›soccer‹ genannt – immer der Sport der schwarzen Mehrheiten war; und nun (vielleicht) Rugby den Rang abläuft.

Die Führung durch die Gefängnisse auf Constitution Hill hat dann einen erhebenden Moment am Ende. Wir betreten den Großen Saal des Verfassungsgerichts und sehen rechts eine riesige geschwungene Wand aus unverputzten roten Backsteinen. Es sind die Steine eines der alten Gefängnisgebäude, die man abgetragen und für den High Court neu verbaut hat. Dieser Umgang mit Geschichte ist atemberaubend und viel mehr als bloß ein Symbol. Der ganze gewesene Horror wird lebendig gehalten, ist aber schon umfunktioniert in ein Bauwerk der Überwindung, zumindest des Rassenhasses, wenn auch von einer Überwindung der Klassen keine Rede sein kann. Am Eingang zum Großen Saal, unter Glas, die gedruckte Verfassung von Südafrika. In dieser gibt es dreißig Artikel mit Unterartikeln allein zur Beschreibung bzw. Definition der neuen Freiheit. »Freedom«, »Gleichheit der Rassen und Geschlechter«, festgeschrieben in der vermutlich freiheitlichsten Verfassung der Welt. Draußen am Gebäude die Bezeichnung ›Verfassungsgericht‹ in den elf offiziellen Landessprachen – neun afrikanische Sprachen, Xhosa und Zulu die bedeutendsten, dazu Africaans (das alte Burenholländisch) und Englisch. Drinnen im Halbkreis die Sitze der elf Verfassungsrichter, einer für jede Landessprache. Man hat nachgedacht über den Aufbau der neuen Republik. Die Sprache, in der die großen Tageszeitungen erscheinen, ist aber durchweg Englisch.

In der Hand halte ich The Star, die größte Tageszeitung von Johannesburg, vom 15. April 2010. Schlagzeile: »Now ET sex claims ditched«. ET steht hier nicht für Spielbergs fantastischen Außerirdischen. Es ist die Kurzform des Namens Eugène Terre'Blanche, eines ermordeten weißen Führers der Rechtsradikalen, dessen Namen die Tageszeitungen nach einigen Tagen der aufgeregten Diskussion auf ebendieses Kürzel reduziert haben: ET, ermordet von zwei seiner schwarzen Farmangestellten. Auf die erregten Forderungen nach harter Bestrafung der schwarzen Täter antwortete Malema, der Vorsitzende der Jugendorganisation der schwarzen Regierungspartei ANC, mit einer Neubelebung eines Songs, dessen Titel die Zeitung englisch mit »Shoot the Boer« wiedergibt; in anderen steht »Kill the Boer«: »Tötet die Buren«. Das ist heftig – und Präsident Zuma distanzierte sich nur halb. Auf einem Straßenschild, das The Star gleich daneben auf der ersten Seite abbildet, findet sich die gesprayte ›weiße‹ Antwort: »Kill Malema«. Das Wort »Sex« in der Schlagzeile bezieht sich auf die Behauptung eines der Täter, Terre'Blanche habe ihn sexuell belästigt. Diese Behauptung hatte der Anwalt des Angeklagten am Vortag zurückgenommen – deshalb »ditched«. ET habe ihn aber gewürgt und sei oft nackt auf seinem Anwesen herumgelaufen. ›Deshalb‹ die heruntergezogenen Hosen des Toten: Wir sind nicht mehr im Museum und nicht im FIFA-Magazin, wir sind in der politischen Realität der Republik Südafrika.

Wenn man mit dem Auto nach Kapstadt hineinfährt, passiert man, nur wenige Kilometer voneinander gelegen, zwei riesige Wohnkomplexe, wie sie unterschiedlicher nicht sein können. Da ist einerseits die riesige Ansammlung von Blech- und Holzhütten, sogenannte ›shacks‹, die eigentlich abgerissen und durch kleine Häuser hätten ersetzt werden sollen bis zur WM. Aber das war nicht zu schaffen. Hütte an Hütte, so weit das Auge reicht, teils ohne Strom, teils ohne fließendes Wasser. Und dann sind da andererseits große Wohnsiedlungen, deren Häuser man nicht sieht, weil sie von hohen Mauern umgeben sind. Hinter diesen Mauern: die Häuser der wohlhabenderen Weißen und auch einiger ›coloured people‹, wobei die Mauern offenbar nicht als ausreichend empfunden werden. Obendrauf spannen sich vier bis fünf Lagen Drähte, elektrisch geladen, Stacheldraht und in kleinen Abständen auch noch Metallspieße gegen das Überklettern.

So gut wie alle Wohnanlagen, die nicht ›black‹ sind, sind eingezäunt oder ummauert. Die Apartheid, politisch verschwunden, baut sich architektonisch wie wohnpolitisch nach. Da nach Durchsetzung der politischen Gleichheit jede(r) überall hindarf, es die segregierten weißen Gebiete also nicht mehr gibt, hat die große Mehrheit der Schwarzen (75 Prozent der Bevölkerung) selbstverständlich große Teile des Stadtgebiets von z. B. Johannesburg ›erobert‹ – bei 25 Prozent Arbeitslosigkeit und etwa vier Millionen Flüchtlingen aus anderen afrikanischen Staaten heißt die logische Folge chronische Armut. Mit ihr einher geht die obligate Kleinkriminalität. Im Stadtbild äußert sich das so, dass die Gehwege durchweg von Schwarzen bevölkert sind, während sich so gut wie alle Weißen in langen Autoschlangen zwischen ihnen hindurchbewegen. Es gibt keine Straßenbahnen und nur wenige Busse. Alle Weißen, die wir in Joburg treffen, raten uns nicht nur, nein, sie verbieten es uns, bei Dunkelheit allein in ›schwarze‹ Gegenden zu gehen. Jede(r) hat ein Beispiel erst kürzlich erfolgter Überfälle im eigenen Bekanntenkreis.

Das Auto der Freundin, die uns Johannesburg zeigt, ein alter Opel Astra, hat eine Panne, mitten in der City. Wir bleiben auf einer

Kreuzung liegen. Monika und ich steigen aus und schieben. Sofort gesellen sich vom Gehweg schwarze Helfer hinzu. Die Straße ist abschüssig. Der Wagen gewinnt an Fahrt, springt aber nicht wieder an. Wir bugsieren ihn an den Straßenrand. Die Fahrerin ist Mitglied im AA, dem südafrikanischen Automobilclub. Nach etwa einer halben Stunde trifft der Helferwagen ein. Wir sind in der Zwischenzeit ausgiebig beäugt worden, in dubioser Absicht genähert hat sich uns niemand. Die Handtaschen der Frauen blieben unberührt, ich habe mir eine Zeitung gekauft, den Star. Der Monteur des AA ist ausgesprochen freundlich, ein Schwarzer, der nach einer Weile deutsch mit uns spricht: Er war ein halbes Jahr in Frankfurt und hat dann in Stuttgart gelernt, »beim Daimler« – jetzt ist er glücklicher AA-Monteur. Nach einer halben Stunde läuft der Astra wieder: die Benzinzufuhr!

Überfälle treffen nicht nur Weiße; nein, auch ›black people‹ (mit Geld) werden überfallen. Auf der zweiten Seite des Star das aktuelle Beispiel vom Vortag: Der schwarze Bürger Marks Remasike (mit Foto) wurde ausgeraubt, nachdem er in einer Bank 25.000 Rand (ca. 2.500 Euro) abgehoben hatte. Offenbar war er dabei beobachtet worden. Auf dem Gehweg tauchte »a well-dressed middle-aged woman« bei ihm auf und bat panisch um Hilfe – sie würde verfolgt, er möge sie bitte zum nächsten Taxistand begleiten. An einer Tankstelle, die am Weg lag, wollte sie auf die Toilette, dort warteten drei Männer mit Pistolen, nahmen ihm das Geld ab und warfen ihn in eine Baugrube. Uns wird geraten: »Nie alleine zum Geldautomaten gehen.«

»Was tun, Südafrika?« Die Antwort, jedenfalls fürs Jahr 2010, ist eindeutig: Der Fußball soll es richten. »MORE THAN JUST A GAME« ist der Schlussartikel im FIFA-Magazin vom Dezember/Januar 2010 überschrieben. In diesem spricht das FIFA World Cup Organising Committee (OC) über seine Programme zur Förderung des Jugendfußballs. Große Summen werden locker gemacht für Fußballplätze, die »nicht nur aus Kuhmist und Staub« bestehen. »The Youth Zone: Legacy Network« ist ein Partnerunternehmen des OC, und die »Foundation for a Safe South Africa«, FSSA, die vor kurzem eine Spende von der Botschaft der Niederlande über sechs Millionen Rand erhielt, hat unter anderem die Aufgabe, ›die Jugend‹ untereinander besser zu verkitten. Das Land wurde zu diesem Zweck in 52 Förderregionen unterteilt. Einer der geförderten Trainer, Thozamile Luganyeni, führt aus: »Fußball bedeutet viel für die Gemeinschaft. Er repräsentiert ›das Leben‹ der Community.« Drei Millionen Rand für jeden Bezirk schüttet die staatliche Lotteriegesellschaft aus.

Die FIFA selbst vergibt 80.000 Tickets für WM-Spiele an Jugendliche, die sich in speziellen Sozialprogrammen hervortun. Adidas gibt 15.000 Tickets, »um Kinder in der Schule und bei Fußball-Aktivitäten zu unterstützen«. Coca-Cola gibt weitere 20.000 Tickets. KIA Motors betreibt »Straßenfußfall-Mannschaften und begleitende Programme zur Gesundheitsaufklärung in einigen von Südafrikas ärmsten Gegenden«: noch mal 4.000 Tickets. Sony verteilt zusammen mit Grassroot Soccer, einer »südafrikanischen Non-Profit-Organisation, die das Thema Fußball nutzt, um den Kampf gegen HIV/AIDS voranzutreiben«, über dieses Programm insgesamt 15.000 Tickets. VISA bietet Kurse an, in denen »Niedriglohn-Arbeiter aus den Industrie- und Tourismussektoren« lernen können, ihre »basic financial skills« zu verbessern – 5.000 Tickets sind der Anreiz in diesem Programm. Emirates und Hyundai (nicht weiter spezifiziert) werfen weitere 15.000 bzw. 5.000 Tickets in die Fördertöpfe. Das sind rund 160.000 Tickets an Jugendliche und/oder Arme allein in der September/Oktober-Nummer von Ke Nako. Auch fehlt nicht der Hinweis, dass 45 Prozent der Zuschauer von Bafana Bafana im TV mittlerweile Frauen sind. Ke Nako. Es ist Zeit – dass der Fußball Südafrikas arme (= kriminalitätsgefährdete) Bevölkerung soweit zivilisiere, dass die Betreiber oder Angestellten von Firmen wie Adidas, Coca-Cola, VISA, Hyundai usw. eines Tages unbehelligt zum Bankautomaten gehen können und – weiterer Nebeneffekt – auch auf weniger AIDS-Infizierte treffen, wenn sie durch Südafrikas Sexbusiness-Räume pilgern. Celebrate Africa's Humanity.

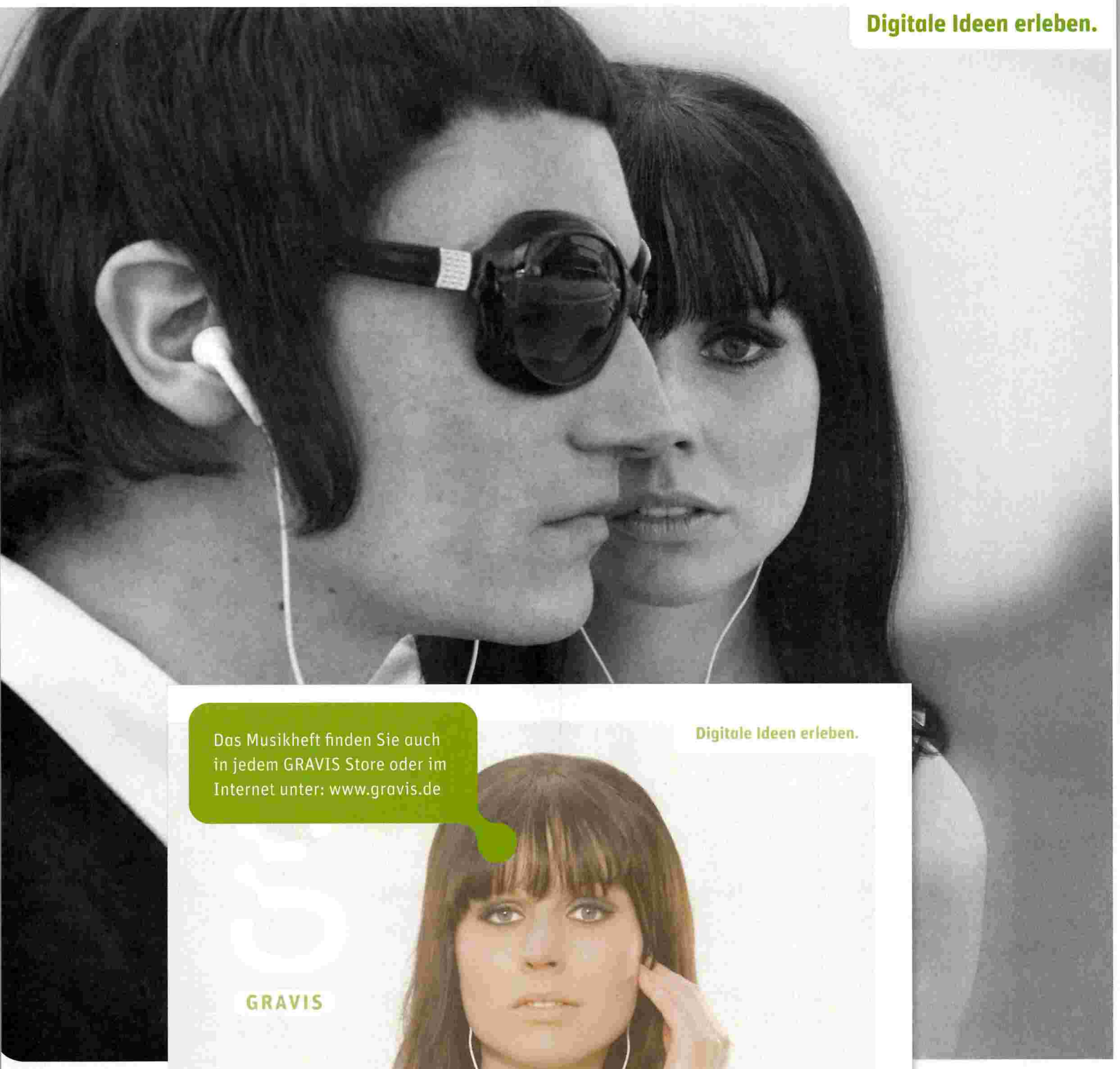
»ALLE MENSCHEN SIND AFRIKANER«, SAGT EIN GRAFFITO AN DER UNIVERSITÄT VON JOHANNESBURG

Dazu spricht Präsident Jacob Zuma eine klare Erwartung an seine Bevölkerung aus: »Mögen wir uns der Welt als Rainbow Nation zeigen! Lasst uns ihnen zeigen, dass hier, an der Südspitze Afrikas, die Wiege der Menschheit stand. Machen wir das Land zu einem Zuhause für jedermann.« Der (zutreffende) Hinweis auf Afrika als »Wiege der Menschheit« fehlt in Südafrika derzeit an keinem öffentlichen Ort. »Alle Menschen sind Afrikaner«, sagt ein Graffito in Wits, der Universität von Joburg.

So möchte Zuma seinen freundlichen Panafrikanismus aber nicht verstanden wissen. Er will Resultate: »Heute ist der Standard des Fußballs in Afrika sehr hoch. Er ist sogar noch gestiegen gegenüber der letzten WM. Ich bin überzeugt, dass der Cup diesmal in Südafrika bleibt. Sollte es anders kommen, dann soll er wenigstens den Kontinent nicht verlassen. Darin sehe ich die Pflicht der sechs afrikanischen Teams.« Dies mögen sich die üblichen Verdächtigen auf den Titel, mögen sich Brasilien, Argentinien, Deutschland, Italien und auch England, Holland, Spanien, von denen es sicher (k)einer wird, hinter die Ohren schreiben. Und auch deren Journalisten – erwartet werden 30.000 –, wenn sie ab 11. Juni aus den zehn neuen Superstadien Südafrikas berichten. Don't forget: THIS IS MORE THAN JUST A GAME.

Thomas Hoeffgen *»African Arenas«*
144 Seiten (Hatje-Cantz) 25.05.10

Digitale Ideen erleben.



Das Musikheft finden Sie auch in jedem GRAVIS Store oder im Internet unter: www.gravis.de

Digitale Ideen erleben.

GRAVIS

GRAVIS Musikheft

Sommer 2010

iPod, iPhone und jede Menge Zubehör

mod

THEMA Seite 38-47

Authorised Reseller

Authorised Reseller

Ganz in Ihrer Nähe und im Internet: www.gravis.de

GRAVIS

LOCKERUNGS ÜBUNGEN

Fotograf: JOACHIM BALDAUF
www.shotview.com
Fotograf Assisstenz: MAXI HIRTHE
www.maxihirthe.de
Styling: NADA LOTTERMANN
www.ninaklein.com
Styling Assistenz: STEPHANIE WAGNER
www.ninaklein.com
Hair+Make Up: ANDREAS BERNHARDT
www.basics-berlin.de
Hair+Make Up Assistenz: PHILIPP VERHEYEN
Produktion und Art Direction: JOZO JURIC
www.jozopr.com
Ressortleitung Mode: JÖRG SAUER

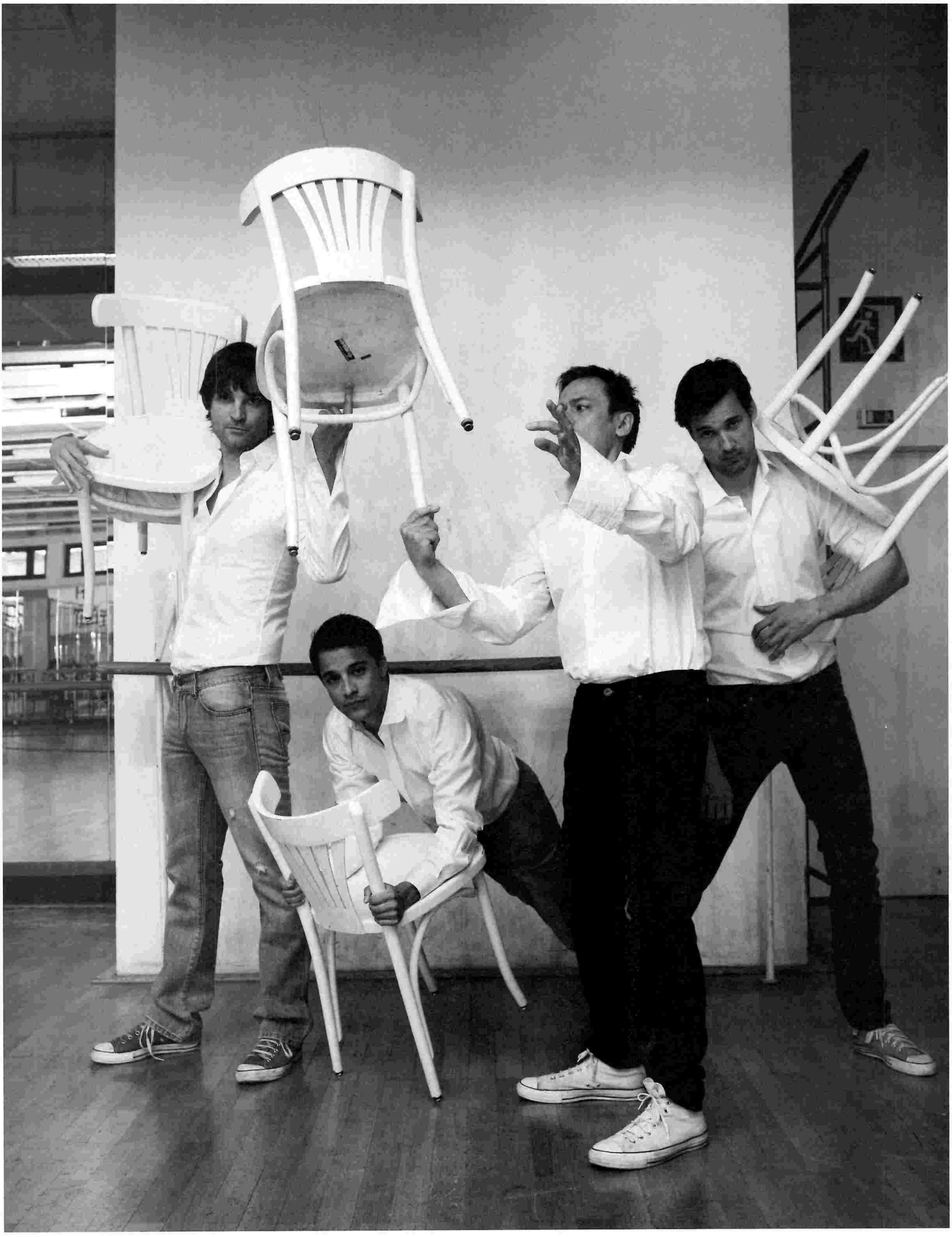


Bild oben, v.l.n.r.
Sylvester: *Hemd* REPLAY, *Jeans* SAND
Alexander: *T-Shirt* LEE, *Jeans* REPLAY
Kostja: *T-Shirt* LEE, *Jeans* SAND
Florian David: *T-Shirt* LEE, *Jeans* LEVIS

Bild links, v.l.n.r.
Mišel: *Hemd* HERR VON EDEN, *Jeans* STRELLSON, *Schuhe* CONVERSE
Kostja: *Hemd* HERR VON EDEN, *Jeans* BENCH, *Schuhe* CONVERSE
Sylvester: *Hemd* HERR VON EDEN, *Jeans* LEVIS, *Schuhe* CONVERSE
Florian: *Hemd* HERR VON EDEN, *Jeans* LEE, *Schuhe* CONVERSE

Bild vorangegangene Doppelseite, v.l.n.r.
Isabell: *Overall* LEVIS, *Schuhe* VINTAGE
Anne: *Jeans Hemd* LEVIS, *Jeans* INSIDE, *Schuhe* REPLAY
Mišel: Jacke BARBOUR, *Jeans* TRIBECA, *Schuhe* VINTAGE
Kostja: *Jeans Hemd* LEVIS, *Jeans* LEVIS, *Schuhe* NIKE
Paula: *Hemd* LEVIS, *Jeans Rock* LEVIS, *Schuhe* SCHOLL
Vincent: *T-Shirt* LEVIS, *Jeans* LEE, *Schuhe* Y-3
Bibiana: *Jeans Hemd* LEVIS, *Hose* BENCH, *Schuhe* LISE LINDVIG
Florian: *Jacke* CARHARTT, *T-Shirt* INSIDE, *Jeans* STRELLSON, Schuhe PRO KEDS
Anna: *Hemd* LEVIS, *Jeans* FIRETRAP
Sylvester: *Jacke* BARBOUR, *Jeans Jacke* CARHARTT, *T-Shirt* LEE, *Hose* STRELLSON, *Schuhe* Y-3
Alexander: *T-Shirt* TIGER OF SWEDEN, *Hose* FILIPPA K, *Schuhe* ADIDAS

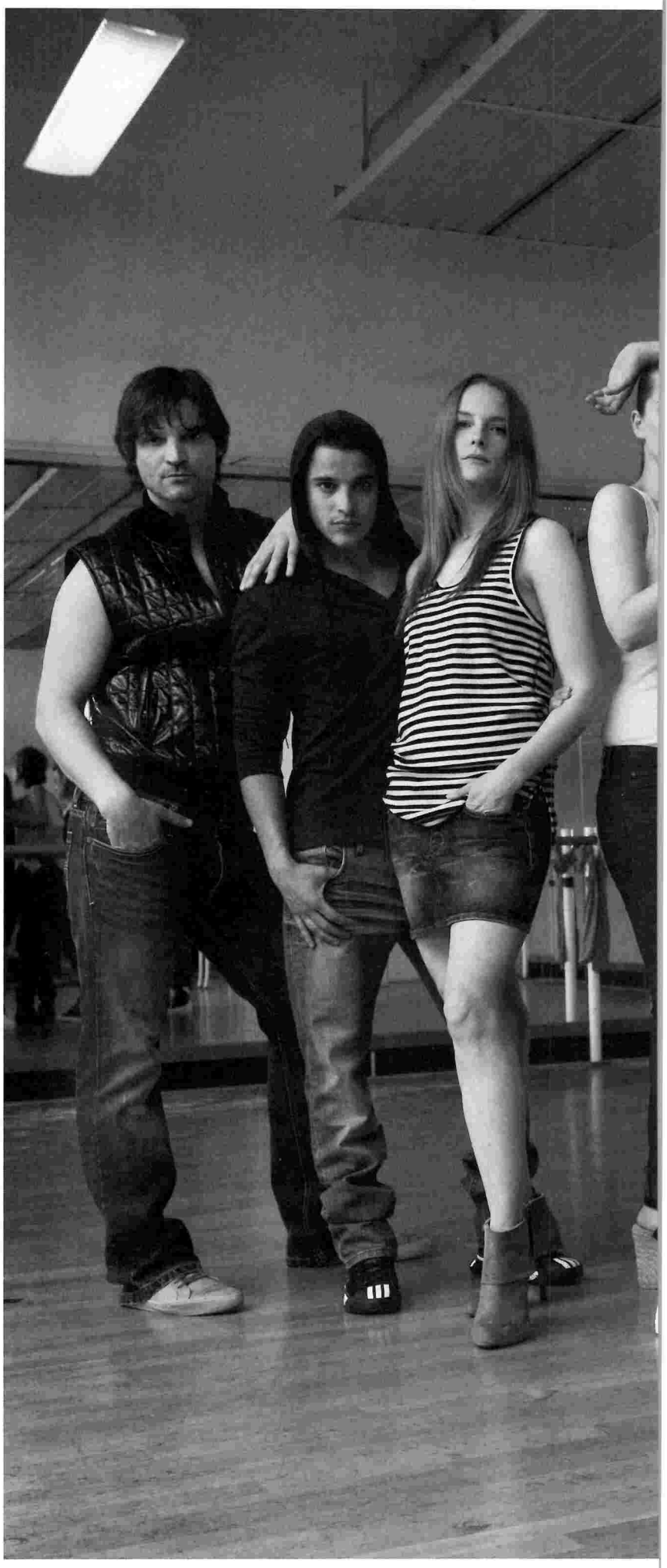


Bild oben, v.l.n.r.

Bibiana: *Brille* RAY BAN,
Hemd HERR VON EDEN, *Hose* ADIDAS SILVER

Anne: *Brille* PERSOL,
Hemd HERR VON EDEN, *Hose* SAND

Bild rechts, v.l.n.r.

Mišel: *Weste* ADIDAS SILVER,
Jeans TRIBECA, *Schuhe* VINTAGE

Kostja: *Shirt* ADIDAS SILVER,
Hose BENCH, *Schuhe* Y-3

Anne: *T-Shirt* Y-3,
Jeans Rock REPLAY, *Schuhe* REPLAY

Isabell: *Shirt* VINTAGE,
Jeans REPLAY, *Schuhe* REPLAY

Florian: *Shirt* TIGER OF SWEDEN,
Jeans LEE, *Schuhe* PRO KEDS

Paula: *T-Shirt* ADIDAS SILVER,
Jeans Rock REPLAY, *Schuhe* SCHOLL

Alexander: *Jacke* LEVIS,
Jeans INSIGHT, *Schuhe* Y-3

Sylvester: *T-Shirt* GERMAN GARMENT,
Jeans LEVIS, *Schuhe* Y-3

Bibiana: *T-Shirt* FILIPPA K,
Jeans LEVIS, *Schuhe* REPLAY

Anna: *Hut* RA-RE, *T-Shirt* ADIDAS SILVER,
Kamera SONY CYBER-SHOT DSC-HX5V,
Jeans FIRETRAP, *Schuhe* SCHOLL

Vincent: *Pullunder* DRIES VAN NOTEN,
Hose ADIDAS SILVER, *Schuhe* Y-3

Bild oben, v.l.n.r.

Alexander: *Strickjacke* DRIES VAN NOTEN, *Hose* LEE, *Schuhe* Y-3

Bibiana: *T-Shirt* ADIDAS SILVER, *Hose* Y-3, *Schuhe* VINTAGE

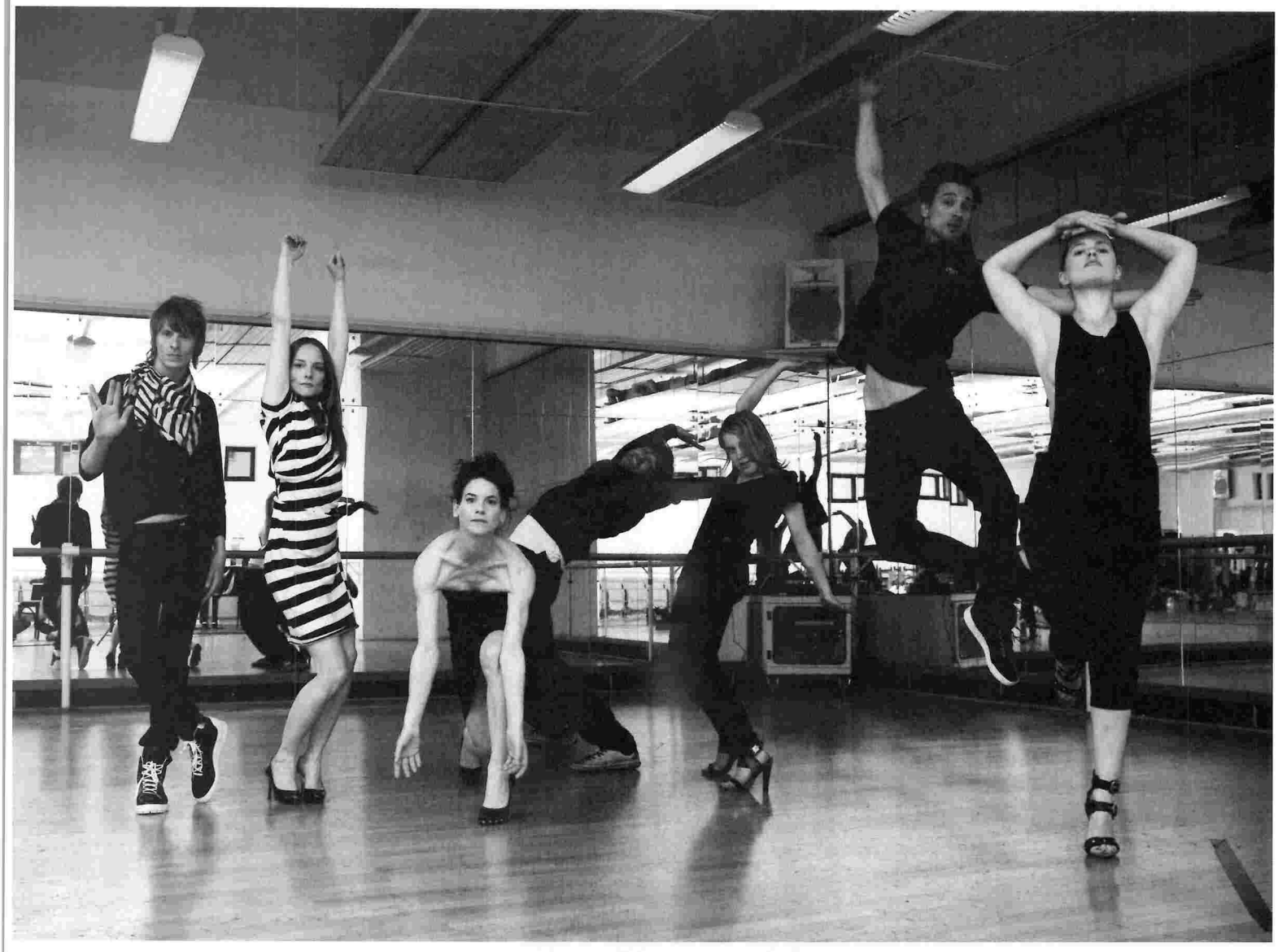
Bild rechts, v.l.n.r.

Florian David: *Jeans Hemd* REPLAY, *Jeans* HLTL, *Schuhe* CONVERSE

Kostja: *Jeans Hemd* REPLAY, BENCH Jeans, CONVERSE Schuhe

Anna: *T-Shirt* LEE, *Jeans Rock* TRIBECA, *Schuhe* REPLAY

Vincent: *Pullover* LEVIS, *Hose* Y-3, *Schuhe* CONVERSE, *Kamera* SONY CYBER-SHOT DSC-HX5V



v.l.n.r.
Alexander: *Strickjacke* DRIES VAN NOTEN, *Hose* LEE, *Schuhe* Y-3, *Schal* Y-3
Anne: *Kleid* VINTAGE, *Schuhe* VINTAGE
Mišel: *Lederjacke* VINTAGE, *T-Shirt* STRELLSON, *Hose* Y-3, *Schuhe* REPLAY
Bibiana: *Kleid* AMERICAN APPARELL, *Schuhe* REPLAY
Paula: *T-Shirt* INSIDE, *Hose* ADIDAS SILVER, *Schuhe* SCHOLL
Florian David: *Polo Shirt* LACOSTE, *Hose* Y-3, *Schuhe* Y-3
Isabell: *Overall* ADIDAS ORIGINAL, *Schuhe* SCHOLL

Ein paar der aufregendsten Schauspieler Deutschlands sind gerade in verschiedenen nationalen und internationalen Film- und Theaterproduktionen zu sehen. Wir baten sie mit dem Fotografen Joachim Baldauf zu ein paar Lockerungsübungen in den Ballettsaal von Europas größtem Showtheater, dem Friedrichstadtpalast in Berlin. Danke an das 60-köpfige Ballettensemble, das uns zum Tag der Arbeit seinen Arbeitsplatz überließ. *(www.friedrichstadtpalast.de)*

ALEXANDER SCHEER ist Theaterschauspieler des Jahres 2009. Er spielt gerade in »Antonius und Cleopatra« am Burgtheater Wien sowie in »Berlin Alexanderplatz« und in »Kean« an der Volksbühne in Berlin. Außerdem ist er in der internationalen Filmproduktion »Carlos« zu sehen, die ihre Premiere bei den Filmfestspielen in Cannes gefeiert hat.

Die Adolf-Grimme-Preisträgerin ANNA FISCHER ist seit »Teufelsbraten« und »Die Rebellin« fester Bestandteil des deutschen Films. Im Fernsehen ist sie gerade in der Produktion »Masserberg« und im Herbst in den Kinofilmen »Wir sind die Nacht« von Dennis Gansel und »Groupies bleiben nicht zum Frühstück« von Marc Rothemund zu sehen.

ANNE RATTE-POLLE gehört zum Ensemble der Volksbühne Berlin, wo sie in »Gute Nacht, du falsche Welt« sowie »Ozean« und in »Antigone/Elektra«, einer der letzten Theaterarbeiten von Werner Schroeter, zu sehen ist. Im Kino spielt sie in dem Film »Shahada« mit, der seine Premiere im Wettbewerb der Berlinale 2010 hatte.

BIBIANA BEGLAU ist eine der gefragtesten Theaterschauspielerinnen im deutschsprachigen Raum. Sie gehört zum Ensemble des Hamburger Thalia Theaters und ist in »Oedipus, Tyrann« sowie »The Truth about the Kennedys« zu sehen, spielt aber auch in Berlin an der Schaubühne in »4.48 Psychose« sowie der Volksbühne in »Berlin Alexanderplatz«. Derzeit ist sie in dem Kinofilm »Was du nicht siehst« zu sehen.

FLORIAN DAVID FITZ war jüngst im Kino in »Männerherzen« und ist im

v.l.n.r.
Bibiana: *Jeans Hemd* LEVIS, *Hose* BENCH
Isabell: *Overall* LEVIS
Paula: *Hemd* LEVIS, *Jeans Rock* LEVIS
Anna: *Hemd* LEVIS, *Jeans* FIRETRAP
Anne: *Jeans Hemd* LEVIS, *Jeans* INSIDE

Fernsehen in der Serie »Doctor's Diary« zu sehen. Zurzeit überzeugt er als Tourette-Kranker Vincent im Kinofilm »Vincent will meer«, zu dem er auch das Drehbuch geschrieben hat.

ISABELL POLAK ist eine der großen Comedy-Hoffnungen in Deutschland. Die Schauspielerin war gerade in der dritten Staffel der RTL-Serie »Böse Mädchen« zu sehen – und schafft es mal eben, die gesamte männliche Republik auf den Arm zu nehmen.

KOSTJA ULLMANN ist seit »Sommersturm« und »Verfolgt« fester Bestandteil des jungen deutschen Kinos. Im Fernsehen spielte er unter anderem in »Das Wunder von Berlin«. Im Herbst ist er als Rockstar im Kinofilm »Groupies bleiben nicht zum Frühstück« zu sehen.

MIŠEL MATICEVIC ist ab Ende September in dem auf der Berlinale 2010 hochgelobten Kinofilm »Im Schatten« zu sehen und ab Ende Oktober wieder im Fernsehen in Dominik Grafs sensationeller TV-Serie »Im Angesicht des Verbrechens« (vgl. Ralf Krämers Text in Spex #326).

PAULA KALENBERG ist ab Herbst in Oskar Roehlers»Jud Süß – Film ohne Gewissen« zu sehen, der im Wettbewerb der Berlinale 2010 lief. Zudem wird sie im nächsten Jahr in einem Psychotriller im Kino zu erleben sein.

SYLVESTER GROTH ist seit Jahrzehnten einer der gefragtesten Bühnenschauspieler im deutschen Sprachraum. Im Kino überzeugte er zuletzt in »Whisky mit Wodka« und »Inglorious Basterds« und ist demnächst im Fernsehen als »Inspektor Barbarotti: Mensch ohne Hund« zu sehen.

VINCENT REDETZKI spielt momentan in dem Stück »Trust« von Falk Richter und Anouk van Dijkan der Berliner Schaubühne, mit dem er in den kommenden Monaten auf Gastspielreise nach Madrid, Avignon und in die Niederlande geht. Zudem wird er demnächst auch im Fernsehzweiteiler »Der Doc und die Hexe« zu sehen sein.

STORY BOX CAM 2
HDV

MODE-INTERVIEW: *LOÏC PRIGENT*

»... wenn die heroische Figur des Designers im Mittelpunkt steht.«

Loïc Prigent darf das, was sonst niemand darf: Modedesigner auf Schritt und Tritt mit der Kamera verfolgen und so den Entstehungsprozess ihrer Kollektionen dokumentieren – von der Zeichnung bis zur Schau. Mit seinen für Arte gedrehten Filmen »Signé Chanel« (2005) und »Marc Jacobs & Louis Vuitton« (2007) hat sich der 36-jährige Franzose einen so exzellenten Ruf erarbeitet, dass die Modehäuser ihm blind vertrauen. Im Januar zeigte Arte seinen Vierteiler »The Day Before«, der die letzten Stunden vor den Schauen von u.a. Fendi und Sonia Rykiel dokumentiert. Die Serie geht im Herbst mit Jeremy Scott, Nina Ricci und Diane von Fürstenberg in die zweite Staffel.

INTERVIEW: JAN KEDVES **PORTRÄT LOÏC PRIGENT:** JOE LAI

Monsieur Prigent, Sie sehen auf den ersten Blick gar nicht aus wie jemand, der sich für Mode interessiert: Jeans, Pullover, Dreitagebart – Sie wirken eher wie ein Student.

Mag sein. Worauf wollen Sie hinaus?

Stellt Ihr Look einen Vorteil dar, wenn Sie in Haute-Couture-Häusern Dokumentarfilme drehen? Gewähren Ihnen die Menschen, die Sie filmen, eine Art Outsider-Bonus?

Das würde ich nicht sagen. Im Gegenteil: Ich habe häufig beobachtet, dass Menschen, die sich stylen wie Zirkusaffen, von Modedesignern mit offenen Armen empfangen werden. Diejenigen, die im Modegeschäft arbeiten, respektieren es, wenn andere den Mut aufbringen, sich auffällig zu kleiden. Andererseits ist es so, dass die Schneiderinnen, die ich mit meinem Team in den Ateliers der Modehäuser dabei filme, wie sie manchmal wochenlang an einem Kleid arbeiten, möglicherweise nicht so gut darauf reagieren würden, wenn die Kameramänner um sie herum aussähen wie aus einer Freakshow – sie selbst müssen bei der Arbeit ja schlichte weiße Kittel tragen. So oder so: Mein Look ist nicht kalkuliert.

Sie gelten seit Ihrem fünfteiligen Dokumentarfilm »Signé Chanel« aus dem Jahr 2005 als wichtigster zeitgenössischer Mode-Dokumentarfilmer. Was für einen Background haben Sie?

Sie meinen, was ich studiert habe? Nichts. Ich komme vom Land, aus der Bretagne. Meine Eltern betreiben dort Ferienhäuser. Als Kind verbrachte ich die Sommerferien damit, Touristenführer für deutsche Familien zu spielen. Ich war umgeben von Artischocken, und mein einziger Kontakt zur Außenwelt bestand in den Magazinen, die ich mir en masse kaufte: englische und amerikanische Modemagazine wie i-D, The Face oder Harper's Bazaar – das Internet gab es damals ja noch nicht.

Inwiefern waren diese Magazine wichtig für Ihre Karriere?

Ich verschlang sie wie Romane. Ich las in ihnen über Designer, die kometenhaft aufstiegen und danach wieder brutal abstürzten. Es war glamourös und dramatisch wie bei »Dallas«, nur eben, dass es um Mode statt um Öl ging – und in echt passierte! Ich beschäftigte mich so obsessiv mit diesen Magazinen, dass ich selbst begann, Fanzines herauszugeben. Diese wurden von Leuten in Paris gelesen. Sie kontaktierten mich und boten mir an, für sie zu arbeiten. So fing ich mit 19 Jahren an, für La Libération zu schreiben – zunächst über Pop- und Jugendkultur. Dann bekam ich auch einmal den Auftrag, über die Modewoche zu berichten. So fing alles an.

Die Designerin Sonia Rykiel sagt in einer Episode Ihrer Dokumentarserie »The Day Before«, sie habe Ihre Texte über Mode immer gern gelesen, sie halte Sie für einen sehr talentierten Autor.

Nun, meinen Artikeln habe ich es auch zu verdanken, dass ich heute fürs Fernsehen arbeite. Meine Texte wurden nämlich auch von Redakteuren bei Canal+ registriert, und die versuchten daraufhin, mich davon zu überzeugen, auch fürs Fernsehen zu arbeiten. Zunächst wollte ich das aber gar nicht. Ich hatte Angst vor diesen Fernsehmenschen. Sie wissen schon, wenn man vom Land kommt, hat man alle möglichen Vorurteile und Komplexe.

Warum sind Sie dann trotzdem beim Fernsehen gelandet?

Wegen des Geldes. Es war so: Ich hatte drei Wochen lang an einem Bericht für La Libération gesessen, den die Redakteure am Ende aber so stark zusammenkürzten, dass das Honorar, was ich dafür bekam, nicht einmal ausreichte, um meine Recherchekosten zu decken. Ich war total pleite. Wie es der Zufall

wollte, riefen an genau diesem Tag die Leute von Canal+ wieder an. Sie machten mir das Angebot, aus der Geschichte für La Libération einen Fernsehbeitrag zu machen, sie wollten mir Flüge nach Los Angeles zahlen, damit ich all die Leute, die ich für meinen Text nur am Telefon hatte interviewen können, noch einmal persönlich treffen konnte. Dieses Angebot konnte ich nicht mehr ausschlagen.

Würden Sie heute sagen, dass sich das Medium Fernsehen besser zur Berichterstattung über Mode eignet als Zeitungen und Magazine?

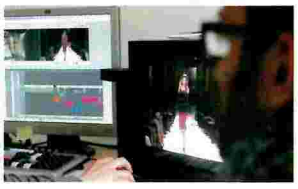
Eine schwierige Frage. Einerseits nein, denn es ist selbst in der Modenation Frankreich nicht einfach, grünes Licht für eine Modesendung zu bekommen. Die Bosse der Sendeanstalten sind Männer über fünfzig, sie würden am liebsten den ganzen Tag Fußball zeigen und könnten sich für Mode und schwule Designer nicht weniger interessieren. Andererseits eignet sich das bewegte Bild tatsächlich häufig besser, eine Aussage über Mode zu treffen – denn es gibt ein großes Problem mit dem Schreiben über Mode: Die meisten Autoren tendieren dazu, in Entwürfe viel zu viel hineinzuinterpretieren und zu stark zu psychologisieren.

Sie sprechen aus eigener Erfahrung?

Natürlich. Ich war zum Beispiel letzte Saison in New York auf einer Modenschau, bei der man den Laufsteg in Form eines Dreiecks aufgebaut hatte, und er war nass. Ein feuchtes Dreieck. Verstehen Sie? Ich sprach die Designer darauf an, aber ihnen war gar nicht klar, dass man in ihrem Laufsteg eine sexuelle Anspielung erkennen konnte. Sie hatten sich keine Gedanken darüber gemacht! Die Entscheidung, den Laufsteg dreieckig aufzubauen, war drei Monate vor der Schau gefallen, und die Entscheidung, ihn feucht zu benetzen, fiel erst in letzter Sekunde, vermutlich in der Nacht zuvor, um vier Uhr morgens, zwischen zwanzig anderen Krisen. Aber die Journalisten – besonders jene von den Zeitungen und Magazinen – wollen in so etwas natürlich eine Botschaft erkennen, damit sie darüber schreiben können. Ein anderes Beispiel ist meiner Meinung nach der Fall Yves Saint Laurent: Heute wird immer überall geschrieben, er sei ein großes Genie gewesen – dabei ging er im Grunde nur auf zu viele Partys, nahm zu viele Drogen und war zwischendurch mal besessen von Krawatten und der einen oder anderen Farbe. Das Wort ›Genie‹ ist da doch etwas hoch gegriffen.

Das sagen Sie als Franzose? Yves Saint Laurent gilt in Ihrem Land als Nationalheld!

Ja, aber nur, weil sein Lebens- und Geschäftspartner Pierre Bergé es geschafft hat, einer ganzen Nation zu diktieren, wie man



Diese Seite:
Der Schnittplatz in Loïc Prigents Produktionsfirma Deralf

Rechte Seite oben:
Stills aus »Signé Chanel«, 2005

Rechte Seite unten:
Stills aus »Marc Jacobs & Louis Vuitton«, 2007

sich an ihn zu erinnern hat. Bergé hat gewissermaßen das Gedächtnis der französischen Mode gekidnappt, indem er von Anfang an strategisch alles aufbewahrte, was Saint Laurent je gemacht hat. Jede Fotografie, jeder Brief, die kleinste Zeichnung – alles ist archiviert. Jeder Pups! Hubert de Givenchy hingegen, der mindestens ebenso wichtig war wie Saint Laurent, hat immer alles gleich zerstört – er behielt am Ende einer Saison kein einziges von all den wunderbaren Kleidern, die er entworfen hatte.

Sie meinen, Hubert de Givenchy war sich bewusst, dass er von der Presse zum Genie stilisiert werden würde, wenn er nicht immer alles gleich entsorgten würde?

Ja, und deswegen wird er heute nicht so mythisch verehrt. Ich mag es nicht, wenn die heroische Figur des Designers immer so im Mittelpunkt steht. Deswegen filme ich in meinen Dokumentationen auch immer die Teams hinter den Designern, die Frauen in den Ateliers, die Schuhmacher, die Kürschner, die PR-Assistenten und so weiter.

Warum öffnen Ihnen die Modehäuser die Türen? Sie müssten doch Angst haben, eine Dokumentation könne rufschädigend sein – schließlich geben sie die Kontrolle aus der Hand, was für einen Film Sie drehen.

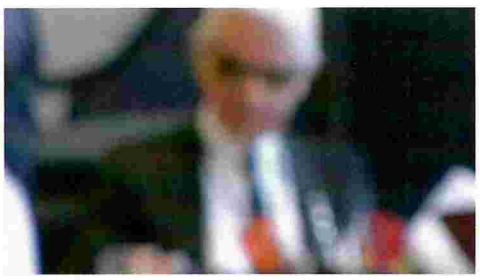
Die Modehäuser haben natürlich immer Angst, ihr Image könnte beschädigt werden. Deswegen wollen sie normalerweise unbedingt die Kontrolle über alle Bilder behalten. Aber je mehr man sein Image kontrolliert, je mehr Anstrengungen man unternimmt, es zu steuern, desto größer ist die Gefahr, als Fake zu gelten. Diese Gefahr haben die Unternehmen erkannt, und ich glaube, deswegen lassen sie mich in ihr Haus. Sie wollen zeigen, dass hinter ihren Produkten nicht nur Marketing steckt, sondern auch Handwerk und harte Arbeit.

Könnte ein weiterer Grund für die Einwilligung der Modehäuser sein, dass es – seit es Handykameras gibt – ohnehin unmöglich geworden ist, zu kontrollieren, welche Bilder wann in Umlauf geraten? Es gab zuletzt im Internet Videos zu sehen, die Models heimlich bei einer Chanel-Schau aufgenommen hatten.

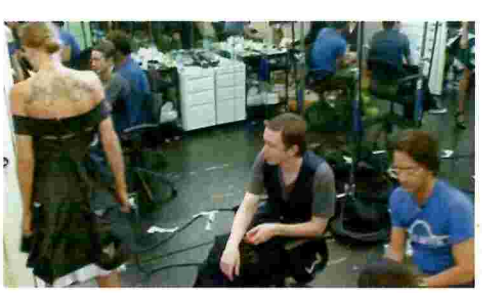
Gut möglich, und ich würde sagen, dass es stimmt, was Cathy Horyn von der New York Times zuletzt schrieb: Seit dem Internet und dem Siegeszug sozialer Medien müssen sich die Modehäuser neue Strategien der Kommunikation überlegen. Der alte Rhythmus – alle sechs Monate eine neue Anzeige und ein neuer Katalog – funktioniert nicht mehr. Deswegen müssen sich die Häuser öffnen – aber natürlich nicht zu weit, denn der Mythos soll ja nicht entwischen. Bei mir sind die Designer in dieser Hinsicht in besten Händen, denn ich bin nicht an Klatsch und Tratsch interessiert, ich bin nicht Twitter. Wenn ich jemanden dabei filme, wie er »Shit! Fuck! Shit!« sagt, schneide ich das heraus – wenn er mich darum bittet. Ich bin höflich. Die Häuser wissen also genau, worauf sie sich einlassen. Im Falle meiner Serie »The Day Before« filmen wir die 36 Stunden vor einer Modenschau, und ich stelle dem Designer oder der Designerin zwei Fragen – das ist ein fairer Deal.

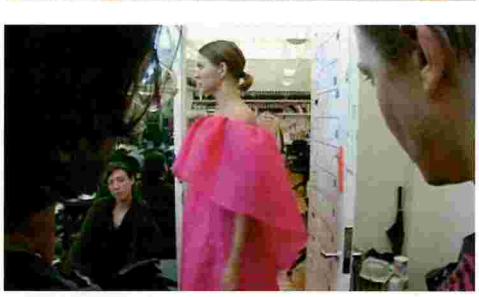
Für »Signé Chanel« wurde Ihnen sogar erlaubt, im Haus Chanel in der Rue Cambon eine Überwachungskamera über dem Kaffeeautomaten zu installieren.

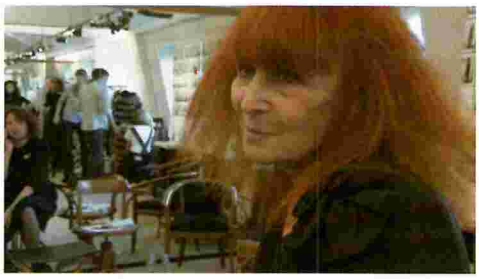
Ja, ich wollte herausfinden, was sich in der heißen Phase vor der Präsentation einer Kollektion vor diesem Automaten abspielt – wie stark er frequentiert wird, wer sich dort trifft und so weiter. Es war wie bei »Big Brother«. Aber die besten Bilder fängt man eben ein, wenn man permanent alles filmt – und dann im Schnitt selektiert. Ich sehe es an den Kollegen, die bei Modenschauen mit ihrer Kamera den Backstage-Bereich betreten und dann enttäuscht sind, dass der Designer nicht gerade in diesem Moment einen Anfall hat, dass sich kein Model übergibt, weil es eine Erdbeere gegessen hat, und dass niemand Kokain schnupft. Die Bilder, mit denen man rech-

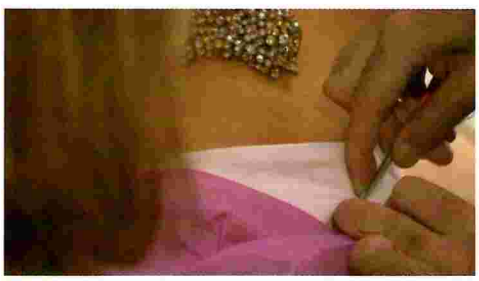


»Seit dem Internet müssen sich die Modehäuser neue Strategien der Kommunikation überlegen.«

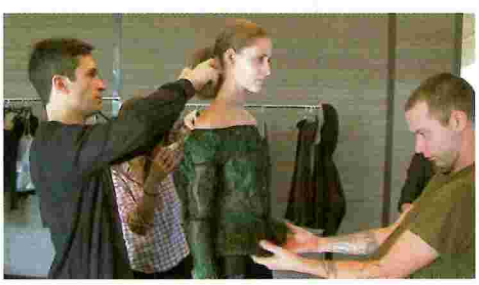








»Die Bosse der TV-Anstalten sind Männer über fünfzig – sie würden am liebsten den ganzen Tag Fußball zeigen.«



net, bekommt man nie. Man muss schon alles filmen – vom Entwurf über die ersten Anproben bis zur Schau. Nur so hat man nachher das Material, das andere nicht haben. Ich begleite mit meiner Kamera meistens den Designer, meine Kollegen, zum Beispiel mein Koproduzent Fabien Constant, filmen parallel in den Ateliers. Wir kommen frühmorgens zur selben Zeit wie die Näherinnen, und wir gehen nach Hause, wenn sie auch nach Hause gehen. Wenn sie die Nacht durcharbeiten, bleiben auch wir die ganze Nacht – und filmen, wie sie sich vor Übermüdung mit den Nadeln die Finger stechen.

Sichtung und Schnitt des Materials müssen ein Albtraum sein.

Natürlich! Aber nur so gewinnt man auch das Vertrauen der Menschen, die man filmt. Karl Lagerfeld zum Beispiel war am Anfang ganz überrascht, als ich bei den Dreharbeiten zu »Signé Chanel« nicht mehr von seiner Seite wich. Er hatte erwartet, ich würde ihn vielleicht zehn Minuten am Tag filmen. Als er merkte, dass ich es ernst meine, wurde er gleich viel freundlicher – und als er sah, wie freundlich die Leiterinnen der Ateliers zu mir waren, wurde er noch viel freundlicher.

Gibt es andere Modedokumentationen oder auch Modefilme, von denen Sie, was etwa die filmischen Mittel oder den Schnitt angeht, inspiriert worden sind?

Ja, einige Filme über Handwerker – »Le sabotier du Val de Loire« aus dem Jahr 1956 zum Beispiel. Das ist der erste Dokumentarfilm von Jacques Demy, der später mit »Die Mädchen von Rochefort« und »Die Regenschirme von Cherbourg« berühmt wurde. In ihm zeigt Demy einen Mann, der Clogs herstellt, und es ist unglaublich zu sehen, wie viel Arbeit in diesen Schuhen steckt – welche Werkzeuge der Mann seit Jahrzehnten verwendet und welche Handgriffe er kennt. Für »Signé Chanel« war außerdem Mike Mills' »Paperboys« sehr wichtig, ein Film über Kinder in Minnesota. Mills ließ sie über ihr Leben reden und filmte sie stundenlang dabei, wie sie Computerspiele spielen. Anschließend beschleunigte er die Bilder im Zeitraffer, sodass man als Zuschauer ein gutes Gefühl dafür bekommt, welche unglaubliche Leidenschaft die Kinder beim Spielen entwickeln. Diese Filme sind meiner Meinung nach Meilensteine des Dokumentarfilms. Und was die filmische Dramatisierung von Mode angeht, ist William Kleins Film »Qui êtes-vous, Polly Maggoo?« aus dem Jahr 1966 sehr wichtig – vor allem die Szene, in der sich die Chefredakteurin am Ende der Modenschau erhebt und ihr Verdikt spricht: »Hallelujah!«

Es ist interessant, dass Sie »Qui êtes-vous, Polly Maggoo?« erwähnen – denn wenn man nicht wüsste, dass dieser Film eine Satire über die Karriere eines amerikanischen Models in Paris ist, könnte man ihn glatt ebenfalls für einen Dokumentarfilm halten.

Diese Seite:
Impressionen aus Loïc Prigents Produktionsfirma Deralf

Linke Seite oben:
Stills aus »The Day Before: Sonia Rykiel«, 2010

Linke Seite unten:
Stills aus »The Day Before: Proenza Schouler«, 2010

Für mich ist dieser Film auch eine Dokumentation. Wie William Klein in ihm die Modenschau zeigt – das sind dokumentarische Bilder. Solche Bilder konnte er sich nicht ausdenken. Tatsächlich hatte sich Klein, bevor er den Film drehte, in Paris Modenschauen angeschaut. Einige Saisons zuvor hatte er im Auftrag der französischen Fernsehsendung »Dim, Dam, Dom«, einem damals revolutionären Frauen- und Modemagazin, eine Schau von Yves Saint Laurent gefilmt. Daher wusste er, wie es läuft. Und deswegen sind die Bilder, die er für »Qui êtes-vous, Polly Maggoo?« inszenierte, auch so ikonisch wie eine gute Modestrecke in einem Magazin.

»Qui êtes-vous, Polly Maggoo?« war damals so einflussreich, dass man darüber streitet, ob die von den Künstlern François und Bernard Baschet speziell für den Film angefertigten Aluminiumkleider nicht anschließend Paco Rabanne und André Courrèges zu ihrer legendären Metallmode inspirierten.

Wer inspiriert wen, und wer klaut bei wem? Das ist natürlich immer eine interessante Frage – die sich in der Mode aber nur selten klar und eindeutig beantworten lässt. In Ihrem Film »Marc Jacobs & Louis Vuitton« fällt die Antwort leicht. In ihm zeigen Sie, wie Marc Jacobs in Japan die von ihm verehrte Künstlerin Yayoi Kusama trifft. Deren Markenzeichen sind farbige Punktmuster, und Jacobs' neue Entwürfe für Louis Vuitton sind voller Punkte. Man sieht sogar, wie Jacobs Scherze darüber macht: Als er von einem Mitarbeiter gefragt wird, wie das Treffen mit Kusama war, antwortet er: »She's dotty« – »Sie ist gepunktet«, oder eben: »Sie hat nicht mehr alle Tassen im Schrank.«

Das ist sicher ein peinlicher Moment für Marc Jacobs, aber ihm ist so etwas egal. Er ist ein sehr ironischer Mensch, er kümmert sich nicht darum, möglichst sympathisch rüberzukommen. Das mag ich an ihm. Bevor ich ihn mit der Kamera begleitete, hatte er noch nie ein Fernsehteam in seine Nähe gelassen. Aber deswegen nahm er die Dreharbeiten nicht gleich allzu ernst. Er hatte zum Beispiel überhaupt keine Hemmungen, vor meiner Kamera auf die Knie zu gehen und mit Nadeln im Mund an einem Kleid herumzustecken. Als ich ihm meinen Film zeigte, weinte er – besonders an der Stelle, wo die Malerin Elizabeth Peyton über ihn spricht. Sie sagt, sie sehe in Marc Jacobs einen großen Künstler, denn nur ein Künstler könne es schaffen, die Welt so nach seiner Vorstellung zu gestalten, dass Horden junger Mädchen in violetten Kordhosen und paillettenbestickten Ballettschläppchen über die Straße laufen. Das hat ihn sehr berührt – ich glaube, weil er selbst gerne Künstler wäre.

Einen Tag, nachdem Sie im März 2007 die Dreharbeiten zu »Marc Jacobs & Louis Vuitton« beendeten, checkte Marc Jacobs in eine Entzugsklinik ein – im Film sieht man nichts von einer Drogensucht.

Ich weiß, dass er sich kurz nach Beendigung unserer Dreharbeiten in eine Klinik einweisen ließ, aber es kann eigentlich nicht gleich am nächsten Tag gewesen sein – denn ich bin mir sicher, Marc Jacobs hätte darüber geredet. Er hätte es toll gefunden, vor laufender Kamera allen zu erzählen, dass er morgen in Entzug gehen wird. Nein, während unserer Dreharbeiten schien er sogar in sehr guter Verfassung gewesen zu sein. Er hatte gerade mit seinem neuen Gesundheitsprogramm begonnen: Vor seinem Mittagessen trank er Mangostansaft und Gojisaft, er schluckte Omega-3-Tabletten und VSL-3-Pulver. Das sieht man in meinem Film auch. Abgesehen davon: Ich würde es obzön finden, eine Drogensucht in meinem Film zu thematisieren.

Weil Sie ein höflicher Mensch sind?

Nein, weil es mit Mode nichts zu tun hat.

SIEG DES WEISSEN LEDERS ÜBER DEN STAUB

»Gentlemen of Bacongo«

TEXT: KATRIN KRUSE **FOTO:** DANIELE TAMAGNI

Die letzten echten Dandys leben im Kongo – meint der italienische Fotograf Daniele Tamagni, der sich in seinem Fotoessay »Gentlemen of Bacongo« der Kultur der Sapeure nähert: tadellos gekleidete Männer, die sich von den Umständen nicht vorschreiben lassen, für wen sie sich zu halten haben, und die Eleganz zum Kult erklären.

»Sind noch zu schreiben«, so lauten die beiden letzten der zehn Gebote der Sapeure. Möglich, dass sie offen bleiben für immer: Was sollte zu den anderen Grundsätzen der »Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes«, kurz: »La Sape«, schon noch dazukommen? Ist doch alles geregelt: Kleidung, Posen, moralischer Code. Ein Anhänger von »La Sape« hat weder arrogant noch gewalttätig zu sein, dafür immer elegant – und wenn möglich, dann setzt er sich nicht. Wer hingegen die »Trilogie der Farben« nicht versteht, dem bleibt der Weg in die ›Gesellschaft für Unterhalter und elegante Menschen‹ versperrt. Daniele Tamagnis Fotoessay »Gentlemen of Bacongo« ist folglich ein erster Schritt in Richtung Sapologie, zumindest für den außenstehenden Betrachter. Ein Sapeur, das weiß man nach der Bilderschau, kombiniert höchstens drei Farben, das aber möglichst gewagt. Farbe ist hier ernst gemeint – wie alles, was irgendwie mit dem Vestimentären, also dem mittels Kleidung Kommunizierten, zu tun hat. »Être bien sapé« heißt: gut gekleidet sein, und das ist diesen Männern in ihren Dreiteilern heilig. Sie gehen mit ihr einer verblichenen Vorstellung von Eleganz nach – im Bezirk Bakongo in Brazzaville, Hauptstadt der Republik Kongo. Daniele Tamagni zeigt sie bei Zusammenkünften, in der Bar und vor Nachtclubs, bei Wettbewerben um den besten Stil, beim Ankleiden und vor allem beim Flanieren. Wer allein auf die Akteure schaut, der älteste 73-jährig, der jüngste 21, sieht bloß bunte Élégants in Fuchsia, Orange oder Petrol, alles gekonnt gegeneinander gesetzt.

Der Kern der Sapologie zeigt sich erst im Kontrast zur Kulisse, zu blätternder Wandfar-

be und bröckelnden Fassaden. Es ist der Sieg der weißen Lederschuhe über die staubigen Straßen, oder anders: die Selbstermächtigung trotz widriger Umstände und größter Armut. Dass man sich über die Verhältnisse erhebt, ist der größte Mehrwert des penibel exquisiten Bekleidetseins. Das war es, was den jungen italienischen Fotograf Tamagni interessiert hat, als er 2006 zum ersten Mal in den Kongo kam: »der Gegensatz zwischen der Art, wie die Sapeure leben, und der Art, wie sie sich kleiden.« Er kam zurück, um ihren Ausnahmealltag zu dokumentieren. Die These seiner Bilder: Die Élégants aus Brazzaville sind die letzten echten Dandys. Wer sonst folgt heute schon noch der Idee der Vollständigkeit? Krawatte, Einstecktuch, Bowlerhut, Manschettenknöpfe, Hosenträger – all das nach den Gesetzen der Trilogie assortiert – und dazu ein paar Accessoires: der Spazierstock etwa oder eine Zigarre. Die imaginäre Eleganzhauptstadt der Sapeure ist Paris – allerdings eher das Paris der Kolonialzeit. »La Sape«, das ist einerseits der Stil der französischen Bourgeoisie, die im Zweiten Weltkrieg in die ehemalige französische Kolonie kam. Später brachten diesen Stil Parisheimkehrer zurück in ihre Heimatstadt Brazzaville, als Zeichen ihres Erfolgs in der Ferne. Aus dieser Zeit stammt der Garderobenplan, streng auf Korrektheit ausgerichtet, teils mit Fliege und Kummerbund.

Die Besessenheit mit den »Griffes« hingegen, den Designermarken, datiert zurück in die siebziger und achtziger Jahre. Da trug der Musiker Papa Wemba aus Rebellion gegen die antikolonialistische Doktrin der »Authenticité« des Diktators Mobutu im Nachbarland Zaire nicht den vorgeschriebenen kragenlosen »Abacost« (von ›a bas le costume‹: ›runter mit dem Anzug‹), sondern eben Krawatten und westliche Designerkleidung. Während seiner Konzerte zeigte er demonstrativ die Etiketten der Sakkos her. Aus dieser Melange hat sich der Stil der Sapeure entwickelt. Seitdem lassen auch sie ihre Jacketts aufschlagen wie Flügel, damit die Labels aufblitzen. Oder ziehen ein Hosenbein hoch, um zu beweisen: Das sind keine kurzen Socken, sondern die langen Kniestrümpfe, die der wahrhaft Elegante trägt. Das Bling der Marken ist eines, der Stil, das Vermögen, sich zu kleiden, ist das andere. Der Stil ist wichtiger.

Die penible Toilette sei »ein symbolischer Ausdruck für die aristokratische Überlegenheit des Geistes«, hat Baudelaire über den Dandy geschrieben. Die zehn Gebote von »La Sape« folgen genau dieser Idee. »La Sape« ist keine Mode, sondern eben ein Kult der Eleganz, der strengen Regeln folgt. Innerhalb dieses Rahmens deutet jeder Sapeur seinen Stil selber aus, aber die Handlungen sind immer dieselben. Der Dandyismus ist kein Zustand, sondern eine Praxis, und der Dandy ist der, zu dem er sich formt. Wenn die Anhänger des Performativen da mal nicht ihre Freude hätten. Im Selbstverständnis der Sapeure ist ein Sapeur nicht einfach ein eleganter Mann, sondern einer, der über ein Repertoire an Gesten und Posen verfügt, die er unwillkürlich einnimmt. Einer, der den Regeln der Etikette folgt: Du sollst strenge Hygiene halten. Du sollst dich nicht setzen. Aber eben auch einer, der die moralischen Codes beachtet: Du sollst nicht diskriminieren. Du sollst keine Gewalt gebrauchen. Du sollst dich nicht gehen lassen, könnte es genauso heißen.

Es gibt auch in den Vorstädten von Paris oder Brüssel oder in Südlondon Anhänger von »La Sape«. Die größte Herausforderung aber bedeutet das Befolgen der zehn Sapeur-Gebote für diejenigen, die die Untadeligkeit ihrer Erscheinung auch dort bewahren müssen, wo das Jackett auf einem Drahtbügel hängt, befestigt an einem Nagel in der Wand. Und die größte Wirkung entfaltet der sartoriale Kult vor dem Hintergrund einer Wellblechhütte, vor der ein Sofa steht, auf welchem ein Sapeur in unzerknittertem Lindgrün posiert.

In diesem Kontrast liegt die Faszination der Sapeure, auch und vor allem im Westen. Der englische Modemacher Paul Smith schreibt im Vorwort zu »Gentlemen of Bacongo«, die westliche Welt sei schrecklich bequem geworden und nehme die Mode als Selbstverständlichkeit. Ein Sapeur hingegen müsse hart arbeiten und viel mehr Zeit und im Verhältnis weitaus mehr Geld investieren. Das sei noch echte Wertschätzung! Recht geschmacklos, wie sich Smith hier nostalgisch an die Freude erinnert, die er als Designstudent ob eines mühsam zusammengesparten Kleidungsstücks empfand. Das ökonomische Gefälle im Kongo ist dann doch ungleich größer. Und die makellose Garderobe erhebt einen ja noch nicht über die Umstände, im Gegenteil. So ein Anzug kostet mitunter vier Monatsgehälter, mancher Sapeur wohnt, um das aufbringen zu können, bei den Eltern in einer Art Kleiderkammer.

Aber die Umstände schreiben einem eben nicht vor, wer man ist und für wen man sich zu halten hat. Die Sapeure, schreibt Daniele Tamagni in seinem Vorwort, seien in Brazzaville auch eine Art lokale Celebrities. Beim Schauflanieren sind sie von Kindern umringt, und die schillernde Quasi-Berufsbezeichnung ›Ambianceur‹ lässt sich monetarisieren: Die Sapeure erscheinen mitunter bezahlt bei Feiern oder Beerdigungen. Immer jedenfalls erregen sie Aufmerksamkeit, in die sich, das legen die Bilder nahe, nur manchmal eine ganz leichte Belustigung zu mischen scheint. Aber, so wird ein Sapeur zitiert: »Ein kongolesischer Sapeur ist ein glücklicher Mann, auch, wenn er nicht isst.« Das Tragen der angemessenen Kleider nähre die Seele.

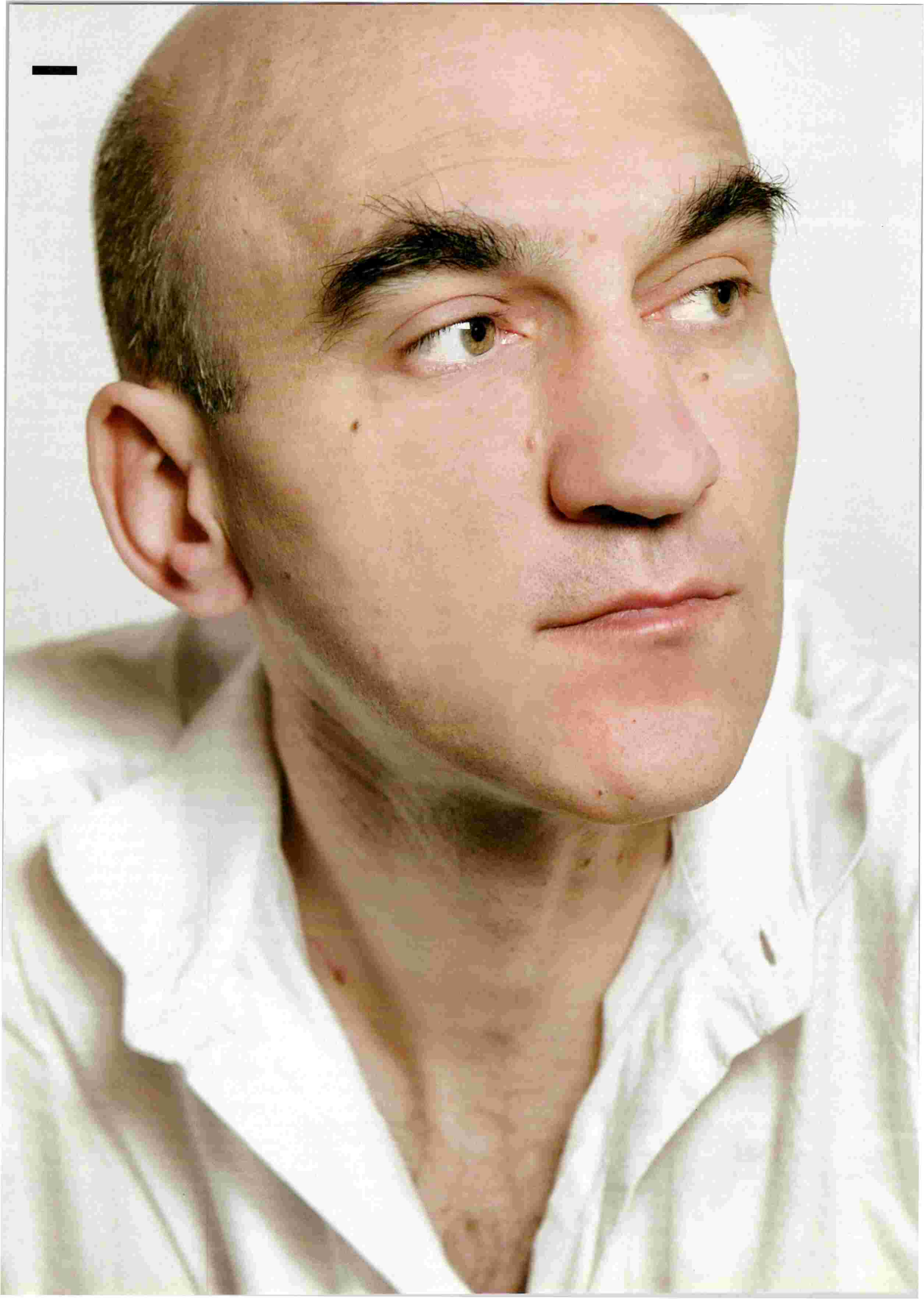
Es mag Verkennung sein, wenn die ›Gentlemen of Bacongo‹ den Designeranzug als Statussymbol einsetzen – er ist ja ihr einziger Besitz. Als tägliche Uniform hingegen ist er Teil des Selbstentwurfs. Und eben das fasziniert den Designer Smith, weil es dem Westen verloren gegangen ist: dass Kleidung nicht einfach etwas ist, was einem äußerlich bleibt. Zwar ist die westliche Mode besessen von der Idee, sich auszudrücken, möglichst komplex lesbar zu sein, meist im Sinne der Marken. Aber die Mode ist nichts, was sich einschreibt, quasi zur Textur wird. Tamagni sagt, er habe das Lächerliche zu vermeiden gesucht, das in den überkandidelten Posen der Sapeure bisweilen auch liegen kann. Wo der Dandy ist, ist das Lächerliche ja nie weit. Geck, Stutzer: Einer, der sich derart besessen mit der Kleidung befasst, steht schnell am Abgrund des Dümmlichen. Weil eben der Stoff doch auf nichts weist als die Eitelkeit.

DIE GRÖSSTE WIRKUNG ENTFALTET DER SARTORIALE KULT DER SAPEURS VOR DEM HINTERGRUND EINER WELLBLECHHÜTTE

Der Londoner Sapeur, den Tamagni in seinem Buch porträtiert, mag im Vergleich zu seinen Stilgenossen aus Brazzaville zwar die besser sitzenden Anzüge tragen. Er ist aber auch näher am Lächerlichen, weil bei ihm die Modeseite überwiegt. Er hat nichts zu überwinden, wie er da an der Theke seines Lieblingsschneiders lehnt. Seine Lederschuhe müssen nicht durch den Schlamm. Seine tadellose Garderobe steht für nicht viel mehr als das Sich-bemerklich-machen-Wollen. Distinktion ist das banalere Movens. Was allerdings auch ihm gelingt: dass sein Aufzug noch jeden Spaziergang durch die Straßen zur Stunde der Feier erhebt.

Tamagni übrigens hat schon ein neues Projekt. Es gibt da einen anderen Kult des Vestimentären – bei Frauen im Senegal.

Daniele Tamagni *»Gentlemen of Bacongo«, mit einem Vorwort von Paul Smith, 224 Seiten, 80 Abb., Englisch (Trolley Books) 01.06.09*



WENN DIE WELT LEISE UNTERGEHT

Armin Linke

Der italienische Fotograf Armin Linke ist ein Weltreisender auf der Suche nach den Wunden und Narben, die der Mensch seinem Heimatplaneten zufügt. In seinem neusten Bildband »Il corpo dello Stato« (dt.: »Der Körper des Staates«) zeigt er die Schauplätze römischer und katholischer Politik und blickt in die Schaltzentralen des Machtapparats. Gleichzeitig offenbaren Linkes Fotografien mit einer Faszination für das Überdimensionale aber auch eine unheimliche Schönheit. Keine Frage: Linke ist einer der wichtigsten Fotochronisten unserer Zeit.

INTERVIEW: MAX DAX UND ANNE WAAK **PORTRÄT ARMIN LINKE:** FRANK JOHANNES **BILDER:** © 2010 ARMIN LINKE

Armin Linke, als Fotograf gehen Sie an Orte, die den meisten Menschen verborgen bleiben. Sie fotografieren die Arbeits- und Besprechungszimmer in den Schaltzentralen der Macht und reisen um die Welt, um empfindliche Eingriffe des Menschen in die Natur festzuhalten – ebenso berühmt wie bedrückend sind Ihre Bilder von der Großbaustelle des Sichuan-Staudamms in China.

Ich habe mich schon immer gefragt, ob Orte wie diese eigentlich wirklich existieren. Bereits als Kind ging mir das so. Sind Orte wie Sichuan oder Lagos Wirklichkeit oder Fiktion? Und wenn es sie wirklich gibt – wie sehen sie dann wirklich aus? Um zu vermeiden, dass die Fotos, die ich an diesen Orten mache, eine Gier nach Exotik befriedigen, bereite ich mich immer gut vor, bevor ich losfliege. Und vor Ort achte ich stets darauf, dass ich mit einem Ortskundigen unterwegs bin, der die Topografie gut kennt.

Weswegen ist die Kenntnis der Topografie wichtig?

Ich möchte die Orte von innen besuchen, nicht von außen. Man kann als Fotograf in der Regel nur eine Art Erscheinung aufnehmen, Oberflächen. Die Oberfläche aber zu überwinden, das ist die Aufgabe. Ich habe in meiner Jugend einmal an einem einmonatigen Sommerkurs in Montepulciano bei dem Mimen Marcel Marceau teilgenommen. Von ihm lernte ich, dass Stilisierung nur über Subtraktion möglich ist, durch Fokussierung auf das Wesentliche. Erst wenn eine gewisse Leere sichtbar wird, kann der Betrachter auch etwas hineinprojizieren. Natürlich habe ich von Marcel Marceau auch Fotos gemacht.

Heißt Subtraktion, dass Sie – ähnlich wie Andreas Gursky – Ihre Bilder künstlich komponieren, hier einen Baum wegnehmen, dort ein störendes Haus?

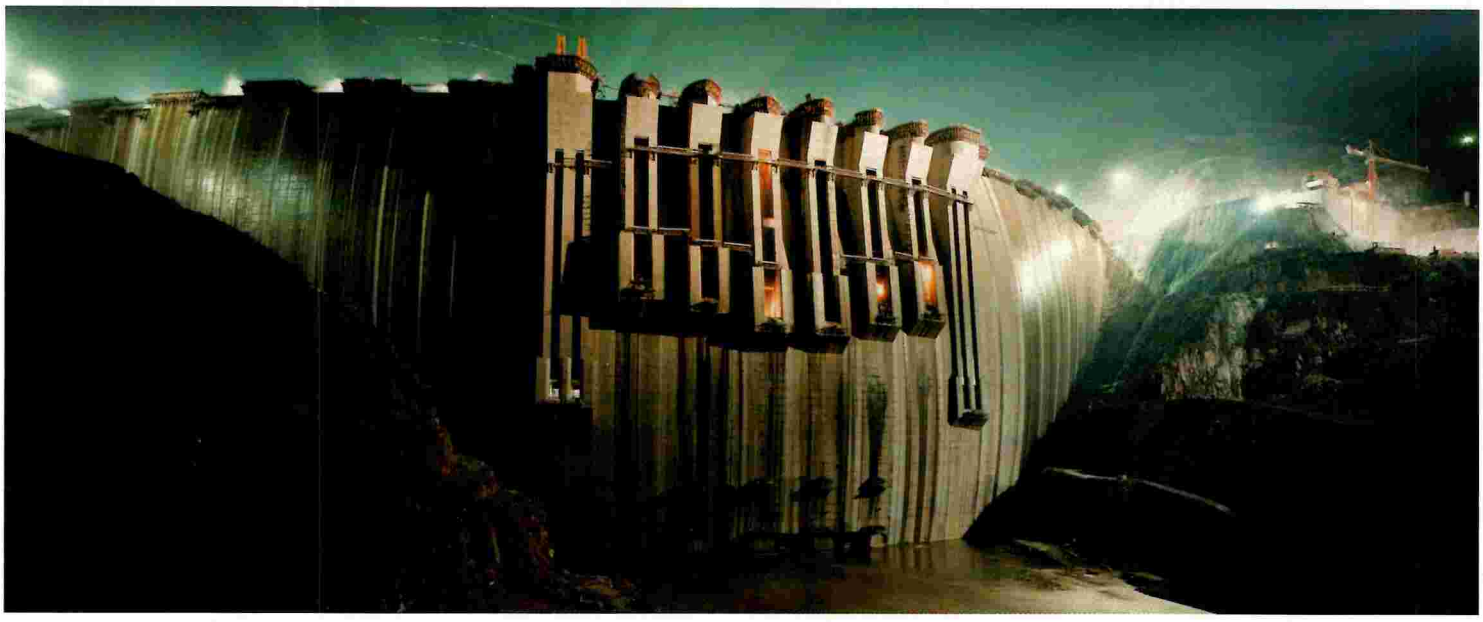
Nein. Ich habe beim Nordpol einmal etwas Blau herausgefiltert, damit das fertige Bild ›weißer‹ aussieht. Aber sonst greife ich in die Bilder nicht ein.

In Ihrem Buch »Transient« sind die Bilder von Sichuan zu sehen. Der Staudamm war der Startschuss für Ihre Weltreise. Wie kam es dazu?

Vor zwölf Jahren habe ich in der italienischen Wochenzeitschrift L'Espresso gele-

Armin Linke

Armin Linke



sen, dass in China dieser Riesenstaudamm gebaut wird und dass dafür zwei Millionen Menschen umgesiedelt werden müssen. Ich lebte zu diesem Zeitpunkt in Mailand. Zwei Millionen Menschen – das ist, als würde man ganz Mailand fluten. Mich faszinierte diese irrsinnige Überdimensionalität des Vorhabens sofort. Es musste ja nicht nur der Staudamm selbst gebaut werden, dieser fast schon als ›Land Art‹ zu bezeichnende Eingriff in die Natur, sondern es musste aus dem Nichts auch eine neue Stadt für zwei Millionen umgesiedelte Menschen errichtet werden.

Welche Schritte liegen zwischen der Faszination für einen Ort und dem dort tatsächlich entstehenden Foto?

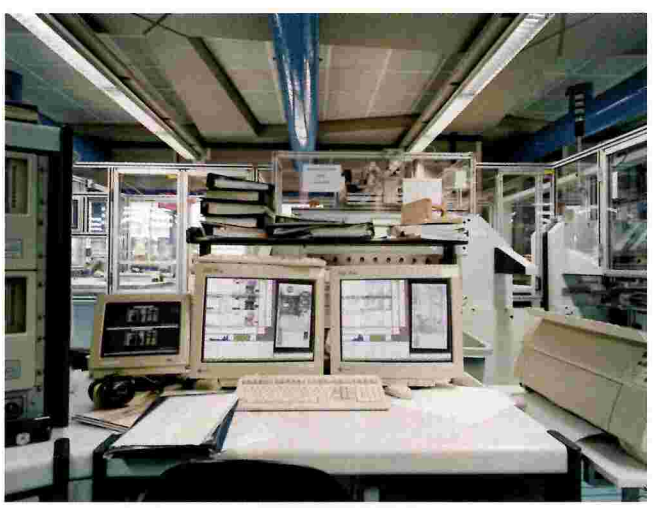
Im Falle Sichuan war es so: Ich bekam durch Zufall mit, dass ein Mailänder Ingenieursbüro namens Impregilo an der Durchführung des Projekts beteiligt war. Dort ging ich hin, stellte mich als Fotograf vor und schlug ihnen einen Handel vor: Ich sei bereit, für sie umsonst zu arbeiten und ihnen repräsentative Abzüge für ihr Büro zu geben, wenn sie mir im Gegenzug eine Fotogenehmigung erteilen würden. Es gab eine einzige Bedingung: Ich dürfe meine Fotos niemals an Greenpeace oder andere Umweltschutzorganisationen weitergeben.

Wie entstand dann daraus eine Serie?

Zunächst begann ich, weitere Staudämme zu fotografieren. Und natürlich auch die Karaoke-Bars, die in den riesigen, temporären Arbeiterstädten existieren, in welchen die Betongießer und Stahlbieger sich abends amüsieren. Dann aber wurde mir bald klar, dass es nicht nur um Staudämme an sich geht, sondern um die starken Eingriffe der Menschen in die Landschaft, die durch moderne Technologie erst möglich wurden. Oder auch, im Gegenteil, ohne jede Technik: Ein Schlüsselerlebnis war meine Reise nach Indien, um dem Hindu-Ritual Maha Kumbh Mela beizuwohnen. In der um die 600.000 Einwohner zählenden Stadt Allahabad wird alle zwölf Jahre die religiöse Reinwaschung der Gläubigen in den Fluten des Ganges zelebriert – indem man an einem bestimmten Tag in dem Fluss badet. Die Stadt wächst dann für einige Tage durch den Pilgerstrom auf mehr als zwanzig bis vierzig Millionen Menschen an. Das war ein Ereignis, das ohne jegliche Technologie stattfand, die Pilger wohnten in riesigen Zeltstädten.

Das prägende Motiv der »Transient«-Serie wurde dann also die Überdimensionalität?

Genau, aber auch Details, wiederkehrende Strukturen, Darstellungsarten, die Benutzung dieser Strukturen als Propaganda oder im Kontrast als lokale Identitätsstiftung. Ich begann, urbane Systeme zu fotografieren, die in Form von Slums oder Favelas ohne Hochtechnologie funktionieren – etwa in São Paulo oder in Lagos. Bevor ich Fotograf wurde, wollte ich Architekt werden, und ich habe auch tatsächlich einige Monate Architektur studiert. An Architektur fasziniert mich der Faktor Zeit. Es gibt den Wunsch des Architekten, für die Ewigkeit zu bauen. Und zugleich wird Material verbaut, das mit der Zeit erodiert. Mich fasziniert der Widerspruch in diesen Zeitskalen zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit. Diese Absurdität versuche ich in meinen Bildern festzuhalten und offenzulegen. Und ein dritter Erzählstrang der Serie ist das Vorher und das Nachher von Großereignissen. 2001 etwa fotografierte ich die Aufbauarbeiten des riesigen Zauns mit seinen über vierhundert Schranken durch die Altstadt von Genua anlässlich der angekündigten Ausschreitungen zum G8-Gipfel. Ich war nicht an der Action selbst interessiert, an den Straßenschlachten und Wasserwerfern. Sondern mich faszinierte die absurde Isolierung der Innenstadt bereits einen Monat vor dem Gipfel. Mich als Künstler interessiert es, den politischen oder auch propagandistischen Eingriff in Stadt, Landschaft und Alltag zu dokumentieren.



»ES GEHT ETWAS ZUTIEFST UNWIRKLICHES VON DIESEN ORTEN UND EREIGNISSEN AUS, WEIL SIE FÜR DAS INDIVIDUUM NICHT MEHR FASSBAR SIND.«

Warum spielt die große Dimension eine so wichtige Rolle?

Wenn der einzelne Mensch keinen Einfluss mehr hat, wird ein Ereignis bedrohlich, und das macht es für mich interessant. Es geht etwas zutiefst Unwirkliches von diesen Orten und Ereignissen aus, weil sie für das Individuum nicht mehr fassbar sind. Wenn ich also solche Momente festhalte, dann bewege ich mich in einer Art Science-Fiction-Kulisse, nur dass sie real ist. Ich frage mich manchmal, wie man meine Dokumentationen solcher Momente in zwanzig oder dreißig Jahren sehen wird. Ist es dann immer noch Science-Fiction? Oder ist es bereits Geschichte, Historienbild? Man darf ja nicht vergessen: Viele dieser überdimensionierten Bauvorhaben sind im Moment ihrer Realisation bereits gescheitert.

Sie sprechen von der These, dass die höchsten Wolkenkratzer stets einer Wirtschaftskrise vorangegangen sind? Als sie geplant wurden, herrschte wirtschaftlicher Aufschwung, als sie fertiggestellt waren, steckte die Wirtschaft bereits in der Krise?

Genau. Nehmen Sie das gigantische Atlantis-Inselprojekt von Dubai. Ich war vor fünf Jahren für die Zeitschrift Bidoun dort und habe in Dubai diverse Architekturen fotografiert. Schon damals war absehbar, dass dieses Projekt kolossal zum Scheitern verurteilt war.

Wenn wir in Kategorien von Zerstörung, Deportation und Überdimensionierung sprechen – sprechen wir dann auch vom Bösen?

Wenn Sie ›das Böse‹ im Sinne einer Ohn-

macht meinen, dann ja. Kein Individuum hat noch Einfluss, wenn Projekte einer Größenordnung wie Dubai oder Sichuan erst einmal in Gang gesetzt sind.

In diesem Sinne hätte ein Vulkanausbruch auf Island nichts Böses, weil die Menschen für ihn nichts können?

Meine Fotografien zeigen menschenbedingte Eingriffe, die massive Auswirkungen auf die Menschheit haben, und sei es in einem lokalen Rahmen. Es gibt immer ein Vorher und ein Nachher. Treffen diese Parameter nicht zu, fotografiere ich nicht. Zumindest nicht für die »Transient«-Serie.

Ein roter Faden ist eine Art Dystopie, eine Anti-Utopie, für die Ihre Bilder zu stehen scheinen. Bilden Sie den Weltuntergang ab? Ästhetisieren Sie ihn?

Eigentlich möchte ich diese Frage offenlassen und nicht beantworten. Vielleicht so viel: Der Staudamm in China ist eine ästhetisch-skulpturelle Ingenieursleistung ohne Beispiel, ein Weltwunder, wenn man so will. Wenn Sie das als Weltuntergang bezeichnen, dann bin ich ein Stück weit fasziniert davon.

Auch der Faschismus hat auf Einschüchterungsarchitektur gesetzt – bis hin zum Wohnungsbau. Schaut man sich Ihre Bilder etwa der Wohnwaben von Hongkong an, sieht man Faszination jenseits moralischer Kategorien.

Sicherlich ist dieses Element in meinen Bildern vorhanden. Und gleichzeitig gibt es aber auch andere Elemente. Ich habe etwa in São Paulo die Favela Paraisopolis fotografiert – eine Stadt in der Stadt mit 300.000 Einwohnern, und zwar ohne jede Einschüchterungsarchitektur. Ich wurde vom örtlichen Radiosender eingeladen, über mein Fotoprojekt zu sprechen. Als ich den Sender wieder verließ, wusste jeder, wirklich jeder Bewohner der Favela Bescheid, dass ich mich in ihrer ›Stadt‹ aufhalte und fotografiere. Das ist die Lichtseite der Medaille: Wo die staatliche Propaganda aufhört, wird sie sofort ersetzt durch etwas Selbstorganisiertes und enorm Effizientes. Es ist immer wieder überraschend, wie gut Orte funktionieren, von denen man denkt, sie wären unstrukturiert.

Wie etwa auch der von der Mafia kontrollierte Süden Italiens?

Das gleiche Phänomen. Mich interessieren diese Widersprüche.

Sie sagen Widersprüche, aber immer eben auch Orte, die man nicht selbstverständlich betreten kann. Was Sie im großen Maßstab in Ihrem Buch »Transient« abgebildet haben, verfolgen Sie auf mikroskopischer Ebene in Ihrem neuen Bildband »Il corpo dello Stato«.

»DER STAAT FUNKTIONIERT WIE DAS THEATER. NUR DASS ER ÜBER MEHR UND GRÖSSERE BÜHNEN VERFÜGT.«

Es braucht immer Spielregeln, wenn man seriell arbeitet. In »Transient« ging es um die Welt, in »Il corpo dello Stato« bilde ich ein kleineres Feld ab, die Räume der Macht Italiens. Auch hier stand die Frage im Raum: Wie funktioniert ›so etwas‹, wie funktioniert ›der Staat‹? Und wie stellt er sich selbst dar? Also ging ich an die Orte der Repräsentation. Ich stellte fest: Das ist gar nicht so anders als die Theaterfotografie, mit der ich mich beschäftigte, als ich gerade anfing zu fotografieren. Denn auch der Staat funktioniert wie das Theater. Nur dass er über mehr und größere Bühnen verfügt – siehe den Petersdom. Und in beiden Fällen gibt es immer Rituale, Protokolle, Performances, Bühnenausstattung und Schauspieler.

Wie kam es zu dieser Serie?

In Rom wird im Juni das erste staatliche Kunstmuseum für zeitgenössische Kunst des 21. Jahrhunderts eröffnet, das MAXXI. Das ist insofern schon einmal ein Erfolg, als sich Italien traditionell über alte, wenn nicht antike Kunst definiert hat. Ich wurde gefragt, ein Kunstwerk für die Sammlung dieses Museums anzufertigen. Da der Auftraggeber dieses Ankaufs das Ministerium für Kultur war, schlug ich vor, ein Porträt meines Auftraggebers zu fotografieren – des Staates Italien. Ich ging also vor wie ein Judokämpfer, der die Angriffsenergie des Gegners umwandelt in eigene Energie. Ich bekam vom Staat selbst die Erlaubnis, für dieses Kunstwerk Orte zu betreten und zu fotografieren, in die beispielsweise Pressefotografen große Schwierigkeiten hätten hineingelassen zu werden. Ich nahm also die italienische Verfassung und schrieb die Institutionen heraus, die in dieser verankert sind – und in welchen Gebäuden sie untergebracht sind. Nach neun Monaten hatte ich alle Genehmigungen beisammen und konnte fotografieren.

Der Vatikanstaat wurde von Ihnen dem italienischen Staat zugeschlagen?

Richtig. Aber natürlich ist mir bewusst: Der Vatikan ist nicht Italien. Die Genehmigungen organisierte ich mir selbst.

Wieso hat man Sie dort fotografieren lassen?

Das ist eine gute Frage. Es war jedenfalls gar nicht so einfach, denn erschwerend kam hinzu, dass ich die Frage nach einer Fotoakkreditierung stellte, als Papst Johannes Paul II. im Sterben lag – und tausende Fotografen darauf hofften, das ›letzte Bild‹ zu machen. Ich bekam die Genehmigung dann über einen alten Privatkontakt und durfte an exakt dem Tag fotografieren, an dem der Chef meines Kontaktmannes zum Bischof ernannt wurde. Interessanterweise bedeutete diese Genehmigung aber nichts weiter, als dass ich, wie alle anderen akkreditierten Fotografen auch, nur von einem exakt bestimmten Punkt aus zwanzig Sekunden lang fotografieren durfte. Ich war also in meiner ›künstlerischen

Freiheit‹ extrem eingeschränkt. Ich konnte eigentlich nur das gleiche Bild machen wie alle anderen auch.

Die katholische Kirche behält die totale Kontrolle über ihre Bilder?

Ja. Und vergessen wir nicht, dass der Petersdom genau zu diesem Zweck erbaut wurde: zur Repräsentation, als Kulisse der Macht.

Sie halten in Ihren Bildern indirekt also die eigene Machtlosigkeit gegenüber der Macht fest?

Richtig. Auch alle anderen Bilder unterlagen der Kontrolle. Zum einen durfte ich etwa im Präsidentenpalast nur fotografieren, wenn der Präsident nicht zugegen war. Zum anderen musste ich meine Bilder zur Autorisierung vorlegen. Meinen Auftraggebern war etwa wichtig, dass bestimmte Personen, die sich zufällig durchs Bild bewegten oder die Abgeordneten im Parlament nicht wiedererkennbar waren. Es gab interessante, absurde Prozeduren, die meine Bilder durchliefen. Für einige von ihnen erhielt ich schließlich keine Freigabe.

Gab es auch Orte, die Sie gar nicht fotografieren durften?

Natürlich. Im Zentrum der Macht steht das Verfassungsgericht. In diesem Gebäude gibt es einen Raum, in welchem sich die Rechtsanwälte der verschiedenen Positionen mit den Verfassungsrichtern treffen und die Problematiken in Bezug auf anstehende Urteile oder Gesetzesänderungen erläutern. In diesem Raum durfte ich zwar noch fotografieren, doch dann gibt es noch einen anderen Raum, in dem sich nur die Verfassungsrichter treffen. Betreten verboten. Das ist gewissermaßen der ›War Room‹, und wie so oft darf der ›War Room‹ schon gar nicht fotografiert werden. Es gibt überhaupt keine Bilder von diesem Ort. Das sagt auch der Philosoph Giorgio Agamben: Das Zentrum der Macht muss leer bleiben, muss Projektionsort bleiben, muss ein Geheimnis haben.

So, wie es kein Bild von Gott geben darf?

Ja.

Kennen Sie eigentlich das Buch »Die Lücke, die der Teufel lässt« von Alexander Kluge?

Ich bewundere ihn und seine Methode, das Dokumentarische und das Fiktionale zu vermischen. Aber dieses spezielle Buch kenne ich nicht. Warum?

Auch er scheint interessiert an den Points of no Return, an den Momenten der Geschichte, an denen über Scheitern oder Nicht-Scheitern entschieden wird.

Von der Fragestellung, was wäre passiert, wenn jemand das Telefon abgehoben hätte – hätte die Kursk doch noch geborgen werden können? –, bin ich total fasziniert. Auch mich treibt sozusagen dieser anthropologische Blick auf die Veränderung um. Das Theater der Logistik und der Infrastrukturen.

»MICH TREIBT EIN ANTHROPOLOGISCHER BLICK AUF DIE VERÄNDERUNG UM. DAS THEATER DER LOGISTIK UND DER INFRASTRUKTUREN.«

Handelt es sich hierbei um eine Fortführung der Theaterfotografie?

Ja, zumindest im Falle von »Il corpo dello Stato«, da es sich hier immer wieder um zeremonielle Inszenierungen handelt. Für alle Räume, die ich fotografiert habe, gibt es schließlich auch die entsprechenden Bücher und Rituale – die Verfassung, die Bibel, die Protokolle. Und auch die Orte selbst beziehen ihre Präsenz aus jahrhundertealten Manifestationen. Der Quirinalspalast in Rom beispielsweise war zunächst Sommerresidenz der Päpste, anschließend Wohnsitz der italienischen Könige, und heute ist es der Präsidentenpalast. Gebaut wurde der Palast übrigens auf den Überbleibseln eines antiken Römischen Tempels. Die vielen Schichten der Macht strahlen bis heute. Interessant ist auch, dass das Zeremonielle vom Religiösen bruchlos ins Politische übergeht. Die Riten der Religion und der Politik sind im Kern dieselben. Es gibt unumstößliche Prozeduren und Choreografien, die wie Inszenierungen automatisch in Gang gesetzt werden, wenn etwa ein ausländischer Staatsgast Rom besucht.

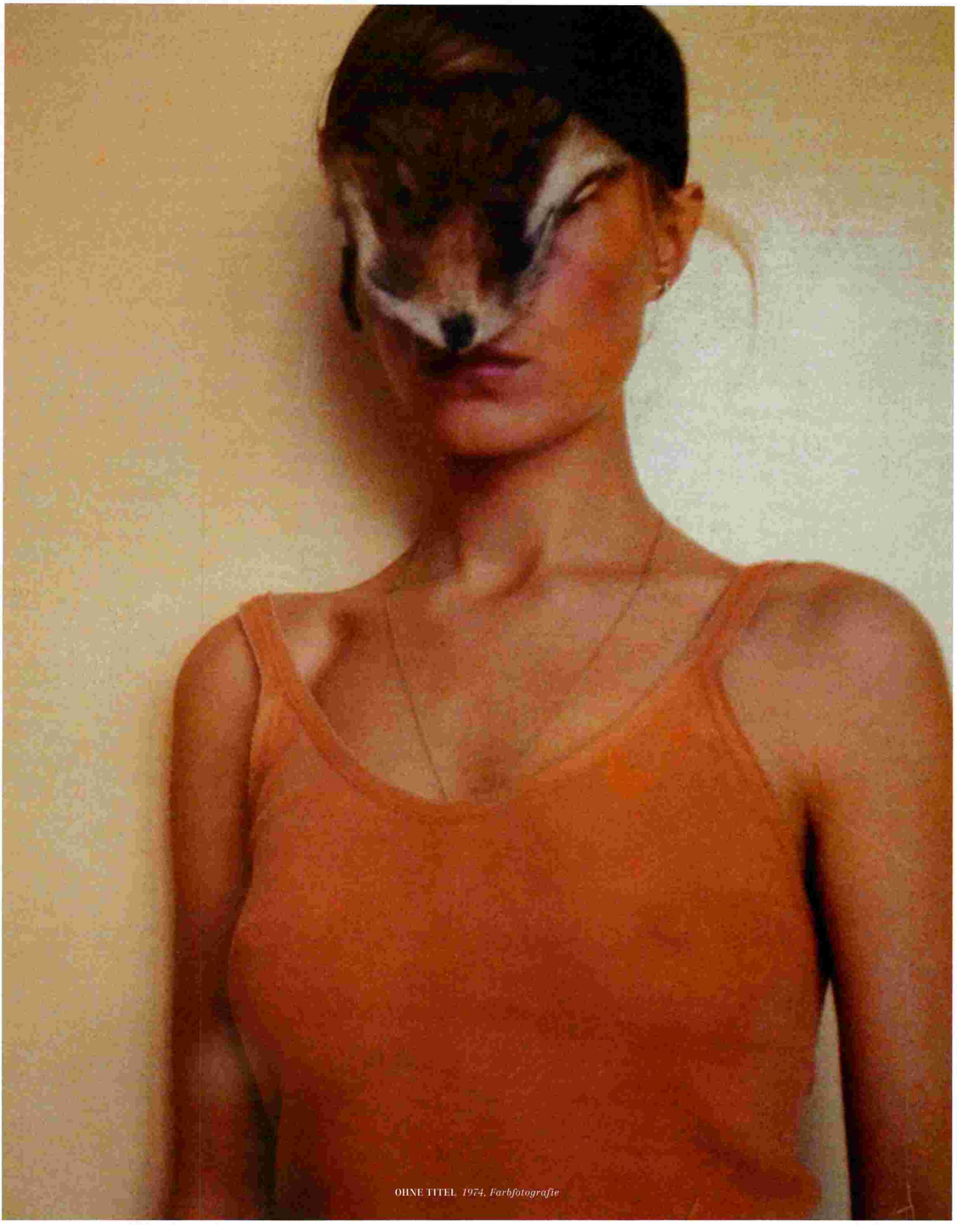
Und wenn man Politik und Theologie kurzschließt, dann landet man bei Agamben? Sie zitieren ihn häufig und ausgiebig, er scheint für Sie so etwas wie ein geistiger Vater zu sein. Er unterscheidet zwischen legislativer, gouvernementaler und medialer Macht. Sind Sie Teil der medialen Macht?

Nein, das bin ich nicht. Ich fotografiere die Theaterbühne, von der Agamben wiederholt in seinen Büchern spricht. Ich füge mich aber nicht mit meinen Fotografien in ein Machtsystem ein. Es ist eher umgekehrt: Das Absurde ist doch, dass diese Theaterbühnen des – übrigens nominell demokratischen – Staates Italien und der katholischen Kirche nur für einen exklusiven inneren Kreis zugänglich sind. Kein Fotograf darf dort normalerweise jenseits der sorgfältig geplanten Medienevents Aufnahmen machen. Und schon gar nicht darf die leere Bühne oder gar hinter den Kulissen fotografiert werden.

Und Sie durften, weil Sie ›embedded‹ waren?

Ja. Die spätere Abfolge der Motive in einem Buch oder einer Ausstellung aber ergibt eine völlig neue Erzählung. Und die ist dann wahrhaftig nicht mehr ›embedded‹.

Armin Linke »Il corpo dello Stato«
128 Seiten (JRP Ringier) VÖ: Juni 2010



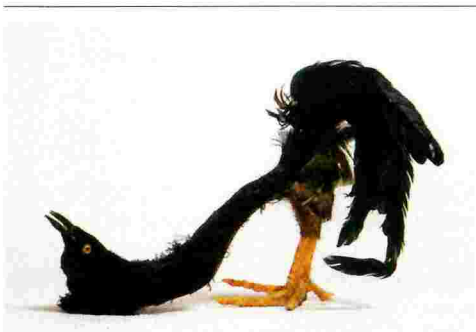
OHNE TITEL *1974, Farbfotografie*

GESCHRIEBEN MIT ROTEM LIPPENSTIFT

Birgit Jürgenssen

Flüssigkeiten, Gaze, Seidenstrumpf: Birgit Jürgenssen (1949-2003) verwendete in ihrer Arbeit häufig Materialien, die ›weiblich‹ konnotiert sind. Dennoch lässt sich das Werk der in den siebziger und achtziger Jahren in Wien wirkenden Künstlerin nicht ohne Weiteres einer feministischen Schule zuschlagen. Zu autonom wechselte sie dafür zwischen den Disziplinen, griff Themen des Surrealismus genauso auf wie theoretische Diskurse ihrer Zeit. Jürgenssen, die so quasi ›post-feministisch‹ die Vorstellung einer stabilen weiblichen Identität überschritt, wird aktuell wieder entdeckt – unter anderem mit einer ersten, im Verlag Hatje Cantz erschienenen Monografie.

TEXT: ESTHER BUSS **BILDER:** © 2010 HATJE CANTZ / ART:PHALANX



»NETTER RAUBVOGELSCHUH«
1974/75, Metall, Federn, Hühnerkralle

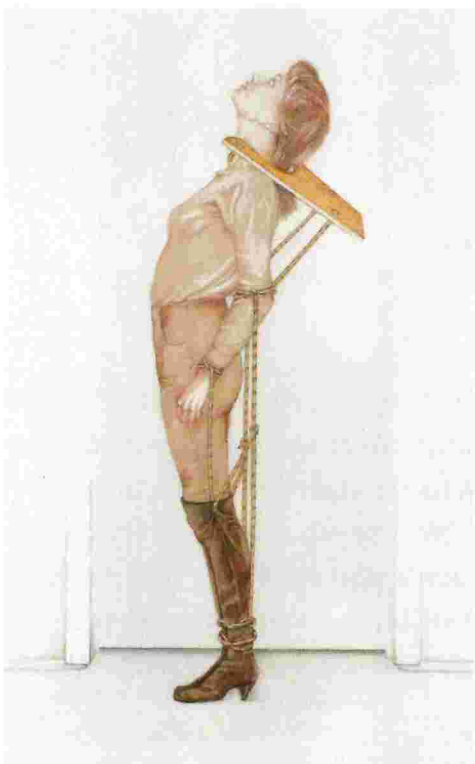
»STÜTZE«
1976, Bleistift, Farbstift auf Büttenkarton

»ROSTSCHUH (MODELL MARY STUART)«
1976, verrostetes Eisen

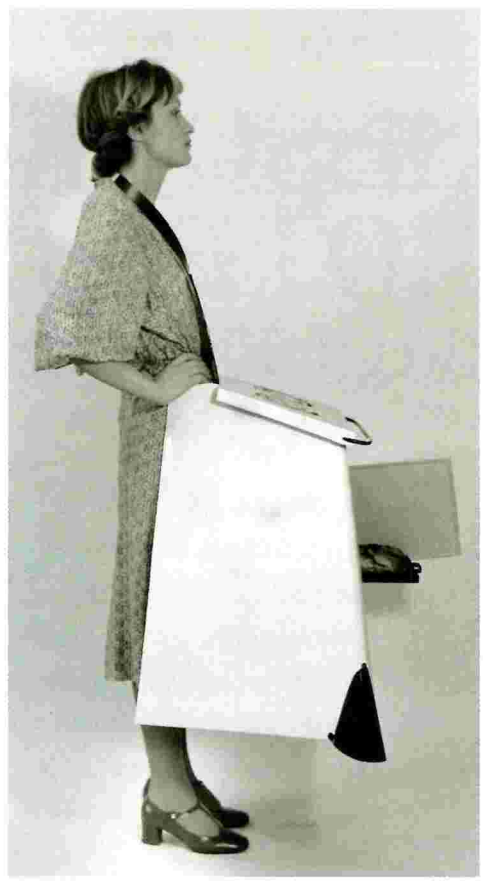
Im selben Maße, wie eine explizit feministische Kunst vom zeitgenössischen Kunstbetrieb überwiegend als überflüssig erachtet wird – unter anderem dem verbreiteten Argument folgend, gute Kunst kenne kein Geschlecht –, wird sie in zahlreichen Ausstellungen als historische Errungenschaft und ›amtliches‹ Kapitel innerhalb der Kunstgeschichte musealisiert. So fanden in den letzten Jahren sowohl in den USA wie in Europa eine ganze Reihe von Ausstellungen statt, die an die Allianz von Feminismus und Kunst erinnerten, darunter etwa »WACK! Art and the Feminist Revolution« im Jahr 2007 im MOCA Los Angeles, in der Münchner Pinakothek der Moderne die Schau »Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen« (2008) oder auch aktuell »elles@centrepompidou« – eine Großausstellung im Pariser Centre Pompidou, bei der die gesamte Ausstellungsfläche der permanenten Sammlung zwei Jahre lang für die Arbeiten von mehr als 200 Künstlerinnen geräumt wurde. Zudem sind in den letzten Jahren von der Geschichtsschreibung ignorierte Künstlerinnen wie Lee Lozano oder Dorothy Iannone, die zwar nicht als explizit ›feministisch‹ gelten, sich aber auf jeweils unterschiedliche Art mit Fragen der Identität, Sexualität und Körperlichkeit beschäftigt haben, aus ihrem Schattendasein hervorgeholt und mit Ausstellungen bedacht worden. Das jüngste Beispiel einer solchen ›Wiederentdeckung‹ ist die vor sieben Jahren verstorbene österreichische Künstlerin Birgit Jürgenssen, eine Protagonistin feministischer Kunst im Wien der siebziger und achtziger Jahre. Zwar muss man sich nicht gleich in überspannte Superlative hineinsteigern wie der Kunst- und Medientheoretiker Peter Weibel, der Jürgenssen nicht nur als ›missing link‹ in der Geschichte des österreichischen Feminismus zwischen Maria Lassnig und Valie Export bezeichnet, sondern auch innerhalb der internationalen Bewegung von Francesca Woodman bis Cindy Sherman. Doch im Feld der feministischen Avantgarde nimmt Birgit Jürgenssen auf jeden Fall einen eigenwilligen Platz ein.

Eine Anekdote aus ihrer Kindheit kann als schrullige, wenn auch unbeabsichtigte Geste einer feministischen Aneignung gelesen werden. So setzte Jürgenssen im Jahr 1957, als gerade mal Achtjährige, unter ihre Picasso-Kopien die Signatur »BICASSO Jürgenssen« und schrieb sich damit buchstäblich leichthändig in die symbolische Ordnung ein. Etwa zehn Jahre später, im Zuge der ›second wave‹ der Frauenbewegung, begannen sich Künstlerinnen, darunter bald auch Jürgenssen,

»HAUSFRAUEN-KÜCHENSCHÜRZE«
1975, Detail aus Diptychon



»STIEFELKNECHT«
1976, Bleistift, Farbstift auf Büttenkarton



»HAUSFRAUEN-KÜCHENSCHÜRZE«
1975, Detail aus Diptychon

kritisch mit traditionellen Bildern von Weiblichkeit, mit zugewiesenen Geschlechterrollen, Blickökonomien und Begehrensstrukturen auseinanderzusetzen.

Jürgenssens frühe Arbeiten wirken geradezu exemplarisch für die aktionistische Protestkunst ihrer Zeit. 1975 entstand etwa »Hausfrauen-Küchenschürze«, ein umhängbarer, dreidimensionaler Herd. Die Arbeit wurde im selben Jahr in der von der Medienkünstlerin Valie Export kuratierten Gruppenausstellung »MAGNA – Feminismus: Kunst und Kreativität« in Wien neben Werken der Malerin Maria Lassnig und der Surrealistin Meret Oppenheim gezeigt. Wesentlich beziehungsreicher als das Objekt ist jedoch die dazugehörige Schwarzweiß-Fotoserie. Wie auf einem ›mug shot‹ der Kriminalfotografie hat sich die Künstlerin hier einmal frontal, ein anderes Mal seitlich mit der Schürze bekleidet aufgenommen – eine Anspielung auf die gesellschaftlich zugewiesene Rolle der glücklichen Hausfrau und Mutter. Auf der Aufnahme im Profil wölbt sich der Herd wie ein Bauch, zudem erinnert der aus dem Ofen herausragende Brotlaib zweifellos, wenn auch betont unschuldig ins Spiel gebracht, an einen Penis. Jürgenssens »Hausfrauen-Küchenschürze« mag aus heutiger Sicht antiquiert wirken, doch zu ihrer Zeit kommentierte die Arbeit – ebenso wie Martha Roslers ungleich berühmtere Videoperformance »Semiotics of the Kitchen« (1975) – eine durchaus reale gesellschaftliche Situation.

Birgit Jürgenssens Arbeiten tragen Titel wie »Pflichten einer Ehefrau«, »Bodenschrubben«, »Bügeln« oder »Fensterputzen« – ironisierter Konformismus

Jürgenssen schuf eine ganze Reihe von Fotografien, die sich mit geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen oder auch kunstgeschichtlichen Weiblichkeitsrepräsentationen befassten. Das Genre des Selbstportraits kann hierbei als geradezu paradigmatisch für eine Selbstermächtigungsgeste gelesen werden, mit der das ›Bild der Frau‹ von Künstlerinnen (neben Jürgenssen gehören u.a. Hannah Wilke, später Cindy Sherman dazu) kontrolliert bzw. angeeignet, verschoben und dekonstruiert wurde. Im Unterschied zu vielen anderen feministischen Künstlerinnen arbeitete Jürgenssen jedoch mit einer Vielzahl unterschiedlicher Medien und Techniken, von Fotografien, Rayogrammen, Polaroids über Skulpturen bis hin zu Zeichnungen, Collagen und Aquarellen. Stilistisch und zeitlich sind ihre Arbeiten oftmals schwer einzuordnen und nehmen sich vergleichsweise zurückhaltend, weniger kämpferisch aus. Ihre »Hausfrauen-Zeichnungen« erinnern entfernt

an den zeitunspezifischen Zeichenstil Pierre Klossowskis, inhaltlich stehen sie jedoch ganz in der Tradition feministischer Aufklärungskunst. In »Fensterputzen«, »Pflichten einer Ehefrau« (beide 1974), »Bügeln« oder »Bodenschrubben« (beide 1975) bricht Jürgenssen auf ironische Art die Darstellung eines konformistischen bürgerlichen Szenarios. Andere Arbeiten referieren auf Wortspiele, Redewendungen und Bedeutungsebenen von Sprache, wie das Selbstportrait »Jeder hat seine eigene Ansicht« (1975), das den nackten Rücken der Künstlerin zeigt, auf dem mit Lippenstift der titelgebende Satz geschrieben steht. Neben den übertragenen Bedeutungen der Redewendung spielt Jürgenssen nicht nur auf die fehlende Objektivität der Betrachterposition an, sondern stellt zugleich ihre Autorschaft selbstreflexiv zur Schau. Ihr Faible für Bedeutungsvermehrung beschreibt die Künstlerin in ihrem Kurztext »Pulsschlag einer Sinnlichkeit« (1987) als einen »Gewinn an spielerischer Lust, um die Signifikanten zu vermehren, nicht um irgendein letztes Signifikat zu erreichen«.

Auch ihr vielseitiges »Schuhwerk«, das neben Schuhobjekten Farbstiftzeichnungen und Fotografien umfasst, ist von Sprach- und Wortspielen, Zweideutigkeiten und Referenzen durchdrungen. Jürgenssens Schuhe bestehen aus den verschiedensten Materialien, von Vogelfedern über Brot, rostigem Metall und Seide bis hin zu Papier und Porzellan, Knochen und Zähnen. Ihr aus Wachspapier gestalteter »Flugschuh« (1976), der aus einem Moskitonetz und toten Fliegen zusammengesetzte »Fliegengewichtlerschuh« (1973) oder auch der »Zungenleckschuh« (1974), eine Sandale, in die sich anstelle eines Fußes eine Tierzunge zwängt, erschöpfen sich jedoch nicht in der Dekonstruktion oder Parodie eines stereotypen, Geschlechtsidentität markierenden Fetisch-Accessoires. Auf manchmal verstörende, dann aber auch wieder sehr quatschige Weise verwirren die surrealistischen Materialkombinationen die Grenzen von Außen und Innen, Organischem und Unorganischem und untergraben darüberhinaus einen klassischen Skulpturbegriff, der Monumentalität und Seriosität für sich in Anspruch nimmt.

Aus heutiger Sicht und vor dem Hintergrund postmoderner Theorie kann man einige von Jürgenssens Arbeiten sicherlich als essenzialistisch kritisieren. Das betrifft jedoch weniger ihre ironischen Spielereien mit Rollenklischees und Maskerade, als vielmehr die Verwendung von weiblich konnotierten Materialien wie Flüssigkeiten, Gaze und Seidenstrümpfe oder ihre zahlreichen Darstellungen weiblicher Genitalien, die nachdrücklich auf der Differenz der ›Frau‹ beharren. Betrachtet man jedoch das ganze Spektrum von Jürgenssens heterogenem Werk, lässt es sich immer weniger auf eine Formsprache, eine künstlerische Richtung oder gar eine ›feministische Schule‹ festlegen. Womöglich ließe sich eine Werkschau mit ihren Arbeiten so gestalten, dass sie wie eine Gruppenausstellung von Künstlerinnen aus verschiedenen Zusammenhängen oder gar Generationen aussähe. Denn Jürgenssen wechselt zwischen Stilen, Epochen, kunstgeschichtlichen Themen und künstlerischem Vokabular, bedient sich an Themen und Techniken des Surrealismus (Mehrfachbelichtung, Montage, Fragmentierung und Fetischisierung des Körpers, Verschmelzung von Mensch und Tier) ebenso wie an den theoretischen Diskursen ihrer Zeit. Auf eine unprogrammatische Art verzichtet sie auf die Einheitlichkeit und Wiedererkennbarkeit eines ›signature style‹ zugunsten eines experimentellen Vergnügens, wobei Jürgenssen die Begrenzungen der feministischen Kunst sowie die Vorstellung einer stabilen (weiblichen) Subjektivität gewissermaßen ›postfeministisch‹ überschreitet.

So sind es weniger Jürgenssens agitatorische bzw. ›Agitatorik vorführende‹ Statements – darunter ihre wohl bekannteste Arbeit, das Selbstportrait »Ich möchte hier raus« (1976), in dem die adrett gekleidete Künstlerin Wange und Hände gegen eine Glastüre presst –, die über ihre zeitspezifische Bedeutung hinausgehen. Im Jahr 1976 entstand etwa eine Serie von Zeichnungen, die auf den ersten Blick unspektakulär erscheinen, doch bis heute nichts von ihrer beklemmenden Wirkung verloren haben. Eine an Füßen, Armen und Genick gefesselte Frau, deren Kopf von einem Brett eingefasst ist (»Stiefelknecht«), oder auch »Schuhmaske«, eine Arbeit, die auf ein fotografisches Selbstportrait zurückgeht und einen in das Flechtwerk eines Schuhs eingeschnallten Kopf zeigt, sind präzise und durchaus aktuelle Studien über ›Körperpolitik‹, über die Disziplinierung und Arbeit am Körper. Nicht zuletzt lassen sich darin biopolitische Diskurse oder auch das »Regime der Selbstverbesserung« wiederfinden, das die Kulturtheoretikerin Angela McRobbie im neoliberalen Postfeminismus ausfindig macht. Jürgenssens »Ich möchte hier raus«-Slogan könnte man daher auch als eine universelle Forderung lesen, die auf die Enge unterschiedlichster Machtverhältnisse und Identitätszuweisungen antwortet.

»Birgit Jürgenssen«, *Hrsg. Gabriele Schor, Abigail Solomon-Godeau, mit Texten von u.a. Elisabeth Bronfen, Birgit Jürgenssen, Sigrid Schade, Englisch, 296 Seiten, 350 farbige Abbildungen (Hatje Cantz) 03.12.09*

»Birgit Jürgenssen: Retrospektive«, *Bank Austria Kunstforum, Freyung 8, Wien, 16. Dezember 2010 bis 6. März 2011*

FELDI
Jörg Buttgereit
Frieder Butzmann
Lucius Burckhardt
Françoise Cactus
Die Tödliche Doris
Derek Jarman
Wolfgang Müller
Max Müller
Rosa v. Praunheim
martin-schmitz-verlag.de
order@martin-schmitz.de
22.7.–13.8.
Donau
Nil
Amazonas
Open-Air-Festival an der Spree
WASSER MUSIK 2010
HAUS DER KULTUREN DER WELT
www.hkw.de
MARTIN KIPPENBERGER
MUSIK / 1979 - 199
LIMITED CD + 3X10" BOX
WWW.KROETHENHAYN.C
THESE NEW PURITANS
MEKONS
JIMI TENOR&KABU KABU
A HAWK AND A HACKSAW
GUSTAV
FM EINHEIT&JIRMILER
CLUSTER
HEAVEN AND
LIEBEZEIT&LIPPOK&BELL&JIRMILER
TROST
METALYCEE
VILLALOG
NUFA
ARANIS
PENDLER
AQUASERGE
FIFTY-FIFTY
FUDDERSTOMPF
FEAT. DJ MARCELLE & HOLGER MERTIN
GOLDEN DISKO SHIP
QA`A
TRANSMITTER
ALLROH
INCITE
VIOLET VIOLET
PHILIP SOLLMANN (EFDEMIN)
DJ FETT
DJ MARCELLE/ANOTHER NICE MESS
MAX DAX/MARTIN HOSSBACH DJ-SET
SKOG SOUNDSYSTEM
KLANG BAD FESTIVAL SCHEER
201.0
6. - 8. AUGUST
www.klangbadfestival.c
KLANGBAD LABEL NEW RELEASES 2010
faust
faust is fast
Klangbad 46 2CD/2LP
cluster
Qua
Klangbad45CD/LP
Nufa
Klangbad47CD/LP

DIE FRAU IST KEIN MANN

»Adventures in Kate Bush and Theory«

Der akademische Diskurs über Popkultur treibt oft seltsame Blüten, Zugänglichkeit gehört meist nicht zu seinen Stärken. Die britische Autorin Deborah M. Withers präsentiert deshalb ihre Abhandlung über Kate Bush und deren Gesamtwerk aus Sicht der Cultural und Gender Studies in Form einer Geschichte. Sie erschuf einen polymorphen Charakter, der durch ihr Buch »Adventures in Kate Bush and Theory« führt. Die »BFS« (Kurzform für ›Bushian Feminine Subject‹) eröffnet einen Blick auf die ›campe‹ Seite der ›Queen of British Pop‹. Dabei darf die BFS nicht mit der Künstlerin verwechselt werden. Die BFS ist pervers, betörend und queer. Davon erzählt auch dieser ins Deutsche übersetzte Auszug aus Withers im März erschienenem Buch, in welchem Bushs zweites Album »Lionheart« (1978) und die auf diesem zelebrierte performative Überwindung der Gendergrenzen analysiert werden.

TEXT: DEBORAH M. WITHERS **ÜBERSETZUNG:** FRIEDERICKE GUGGOLZ

Die Androgynität der BFS

Androgynität ist die treibende Kraft für die Performance der BFS auf »Lionheart«. Auf dem Plattencover ist sie in einem Löwenkostüm abgebildet, das die Konturen ihres Körpers kaschiert. Sie verkleidet sich als hübscher junger Mann. Sie trägt Make-up und ihr Haar ist wild gelockt, es wirkt wie eine Perücke. Ihr ganzes Outfit ruft die Blütezeit der Glam-Ära von Anfang bis Mitte der Siebziger in Erinnerung, in der sich viele männliche Künstler mit Hilfe von Kostümierung ›feminisierten‹. Die BFS starrt aggressiv und verführerisch in die Kamera, ihr Blick wirkt bedrohlich, aber letztlich ›camp‹.

Auf »Lionheart« werden Geschlechtergrenzen gleich mehrfach überschritten. Unter anderem in der Stimme der BFS selbst, aber auch in den Geschichten, die in den Songs erzählt werden. Schließlich ist die Stimme der BFS »sapphonic«. Das bedeutet, sie ist in der Lage, sich über mehrere Stimmregister zu bewegen. »Die extreme Bandbreite in einer einzigen weiblichen Stimme von dunklen, tiefen Brusttönen bis hin zu durchdringend klaren hohen Falsetttönen, sowie ihr fehlerhaftes Brechen beim Überschreiten der Registergrenzen, erzeugen einen Effekt, den ich als akustisches ›Cross-Dressing‹ bezeichne – eher eine Verschmelzung als eine Trennung von ›maskuliner‹ Autorität und ›femininer‹ Zweideutigkeit, ein Akzeptieren und Integrieren von beidem«, schreibt Elizabeth Wood in ihrem Aufsatz »Sapphonics« im Sammelband »Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology« (Routledge, 1994).

Die BFS ist berühmt für ihren durchdringend hohen Gesang, auf »Lionheart« erscheint er manchmal unangenehm schrill.

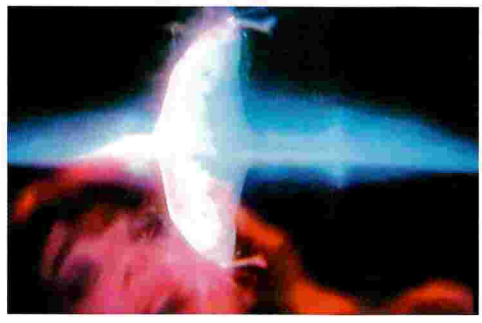
Oft wird aber übersehen, wie tief ihre Stimme auch sein kann, wie aggressiv und machohaft, und wie sie innerhalb eines Songs zwischen diesen beiden extremen Tonlagen wechselt. Elizabeth Wood beschreibt die »Sapphonic Voice« als »ein transvestitisches Enigma«. Die Bandbreite ihrer Stimme befähigt sie, mehrere Positionen im nach Geschlechterkategorien aufgeteilten Stimmenspektrum einzunehmen.

Die »transvestitische« Stimme der BFS bringt durch ihre breite Palette an Klangfarben die kulturelle Normen aus dem Gleichgewicht. Sie ist ein entscheidendes Werkzeug zur Verhandlung und Schöpfung. Als primäres Instrument ermöglichte die Stimme der BFS, sich auf ganz zweckmäßige Weise von sanfter, stereotypisch weiblicher Musik zu entfernen. Durch ihre stimmliche Flexibilität konnte sich die BFS in einen ›maskulinen‹ Raum hineinbewegen – wenn auch nur, um diesen als parodistisches Hilfsmittel ihrer Performance zu verwenden.

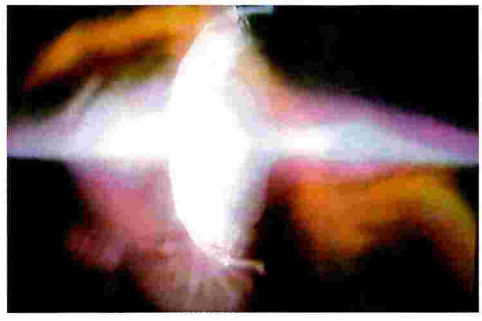
»In Search of Peter Pan« oder Der Transgender-Astronaut

Dass Peter Pan auf »Lionheart« eine herausragende Rolle spielt, ist wohl kein Zufall. Schließlich feiert dieses Album das Hin- und Hergleiten zwischen den Geschlechterzuschreibungen und Körpern in der Performance und zögert damit die Unausweichlichkeit von stereotypischen genderspezifischen Schicksalen hinaus. Die Figur des Peter Pan steht für den Widerstand gegen die Normen des Erwachsenseins mit all seinen Konventionen und Zwängen.

Durch seine Androgynität entflieht Peter Pan (trotz des Pronomens ›er‹) sowohl dem sozialen Geschlecht als auch der Welt der Erwachsenen und kann in beiden Geschlechtern Erfahrungen machen. Die Figur des Peter Pan wird in historischen und zeitgenössischen Bühnenfassungen oft von einer Frau gespielt. Wir sollten aber nicht vergessen, dass der Peter Pan in J.M. Barries Roman eine traditionell maskuline und autoritäre Führungsrolle einnimmt. Deshalb ist die Figur des Peter Pan bestens geeignet, um die genderspezifische Beklemmung der BFS auszudrücken. »In Search of Peter Pan«, der zweite Song auf »Lionheart«, erzählt aus der Perspektive eines Subjekts, das an der Schwelle zum Erwachsensein steht. Das Geschlecht dieses Subjekts wird nicht ausgewiesen, es wandelt sich fließend innerhalb des Songs. Wie Peter Pan bleibt es in Bezug auf ›sein‹ Geschlecht in einem unbestimmten Zustand: »It's been such a long week / So much crying / I no longer see a future / I've been told, when I get older / That I'll understand it all / But I'm not sure if I want to«.



DIE WEIGERUNG, ERWACHSEN ZU WERDEN, IST DIE WEIGERUNG, KINDER ZU HABEN UND EINE HYPOTHEK AUFZUNEHMEN – ES IST ALSO DIE WEIGERUNG, NORMAL ZU SEIN WIE ALLE ANDEREN



Diese letzten drei Zeilen der ersten Strophe von »In Search of Peter Pan« werden aus der Sicht eines Kindes vorgetragen, dem von Autoritätspersonen mitgeteilt wurde, dass es die Regeln der Gesellschaft akzeptieren müsse, sobald es erwachsen sei. Daraufhin regt sich in dem Kind Widerstand gegen das Erwachsenwerden, wie es von der heterosexuellen Welt definiert wird. Die queere Schriftstellerin Judith Halberstam sieht darin eine Form des queeren Widerstands. In ihrem Buch »In a Queer Time and Place« spricht sie von einer »Politik der Verweigerung – der Weigerung, erwachsen zu werden und in das heteronormative Erwachsenenleben einzutreten, das Begriffe wie Entwicklung und Reife impliziert«. Die Weigerung, erwachsen zu werden, ist die Weigerung, Kinder zu haben und eine Hypothek aufzunehmen – normal zu sein wie alle anderen. In dieser Weigerung liegt auch die Freiheit, kein festes Alter zu haben, sowohl Kind als auch Erwachsener zu sein und sich zwischen diesen beiden Zuständen hin und her zu bewegen.

In der zweiten Strophe des Songs wird das Subjekt von seiner Großmutter getröstet und ermahnt, es sei »too sensitive«. Sensibilität kann an dieser Stelle als typisch weibliches Verhalten gedeutet werden. Das Subjekt antwortet darauf: »She makes me sad / She makes me feel like an old man«, eine Zeile, die genderbezogene Verwirrungen hervorruft. Diese Verunsicherung setzt sich im Refrain fort: »When, when I am a man / I will be an astronaut / And find Peter Pan« – eine Sehnsucht, die Männern vorbehalten ist. Nur wenn das Subjekt zum Mann wird, kann es einmal Astronaut werden. Der Song schafft einen Raum, aus dem multiple Formen eines Gender-Selbstverständnisses hervorgehen können. Dort findet eine Transformation der geschlechtlichen Identität statt, bei der ein kleines Mädchen herbeisehnt, ein Mann zu werden, um ihre Träume zu verwirklichen. Die Figur des Astronauten wird hier zu einer entscheidenden Metapher, an der sich der Wunsch nach Action, Bewegung, Flucht, Wagemut und Fantasie festmachen lässt.

Der ›campe‹ theatralische Kunstgriff der BFS

In der ›campen‹ Performance drückt die BFS oft eine weibliche Männlichkeit aus. Überall auf »Lionheart« führt sie Weiblichkeit und Weichheit vor. Diese verweichlichte Maskulinität ist von großer Bedeutung. Wie beim Drag, wenn Männlichkeit von Frauen verkörpert wird oder Weiblichkeit von Männern, legt sie offen, auf welche Art und Weise Männlichkeit konstruiert ist. Nämlich durch kulturelle Codes und die Aneignung von Stilen, die sich wiederholen. In der campen

Vorgehensweise der BFS steckt eine interessante Wendung: Die BFS kann eine Frau sein, die als Mann auftritt, der wiederum weibliche Eigenschaften annimmt, parodiert und sich zu eigen macht. Wohl deshalb findet die Darbietung auf »Lionheart« auch so viel Anklang in bestimmten Teilen der Schwulenkultur. Die BFS wird immer noch als hochkarätige campe (schwule) Ikone des 20. und 21. Jahrhunderts gerühmt. Nathan Evans schrieb im September 2005 in The Pink Paper: »Die schwule Mainstreamkultur hat Kylie oder Madonna. Aber Kate ist auf fantastische Weise camp. Sie ist eine einmalige Exzentrikerin. Ich glaube nicht, dass ihr Image ironisch konstruiert wurde. Sie war einfach sie selbst.« Der genuin exzentrische Aspekt der BFS positioniert sie außerhalb des Mainstreams und außerhalb der kommerzialisierten Schwulenkultur.

Die Definition und die Deutung von ›Camp‹ waren immer Gegenstand großer Diskussionen. Am einheitlichsten lässt sich das Verständnis des Begriffs laut Gillian Rodger, Professorin für Populärmusik an der University of Wisconsin-Milwaukee, zusammenfassen als eine »Art der Darstellung, die das als künstlich entlarvt, was sich als natürlich ausgibt«. Das Camp der BFS kann dementsprechend nicht wirklich ›authentisch‹ sein (außer es ist authentisch künstlich). Als politisches Hilfsmittel wurde Camp benutzt, um die Zwangs-Heterosexualität in der Kultur, also die Vorstellung, Heterosexualität sei ›natürlich‹, in Frage zu stellen. Richard Dyer definiert Camp in seinem Aufsatz »The Culture of Queers« aus dem Jahr 2002 wie folgt: »Mit Hilfe von Camp können wir erkennen, dass das, was Kunst und Medien uns präsentieren, nicht Wahrheit oder Realität sind, sondern Erfindungen – eine bestimmte Art und Weise, über die Welt zu sprechen, ein bestimmtes Verständnis davon und Gefühl dafür, wie das Leben ist. Kunst und Medien präsentieren uns das Leben nicht so, wie es wirklich ist – wie könnten sie das auch? –, sondern lediglich so, wie Künstler und Produzenten denken, dass es sei. Indem es die Aufmerksamkeit auf die Kunstgriffe lenkt, die von den Künstlern angewendet werden, kann Camp uns ständig daran erinnern, dass das, was wir sehen, nur eine Betrachtungsweise des Lebens ist. Das hält uns allerdings nicht davon ab, es zu genießen. Aber es hält uns davon ab, das, was uns gezeigt wird, allzu bereitwillig zu glauben.«

Dyer definiert Camp als eine Strategie, eine kritische Sichtweise, die uns dazu befähigt, singuläre Betrachtungsweisen der Welt anzuzweifeln. Ganz wesentlich ist, wie Dyer betont, dass dies die Freude am Erlebten nicht einschränkt. Gleichwohl bietet Camp den Lesern eines kulturellen Textes einen Raum, um dessen Botschaft zu widerstehen. Es fördert Skepsis gegenüber allgemein anerkannten Normen und dem, was als ›authentisch‹ oder ›natürlich‹ betrachtet wird. Camp verwendet eine ganze Reihe von Kunstgriffen, um die Künstlichkeit der Realität aufzudecken. Laut Dyer ist Camp »ein Stil, der auf ›Übertreibung‹, Künstlichkeit und das Extreme baut (...) Er existiert im Spannungsfeld von Populärkultur, kommerzieller Kultur oder konsumorientierter Kultur.«

KATE BUSH IST CAMP, BAUT ALSO AUF ÜBERTREIBUNG, KÜNSTLICHKEIT UND EXTREME

Mit Christopher Isherwoods Definition von ›high camp‹ lässt sich auch das Camp der BFS gut beschreiben. Isherwood wird von Dyer zu Dekadenz und Ernsthaftigkeit von ›high camp‹ folgendermaßen zitiert: »Camp wird auf das angewendet, was man ernst nimmt. Man macht sich nicht darüber lustig, sondern zieht seinen Spaß direkt daraus. Das, was man im Grunde sehr ernst nimmt, wird mittels Spaß, Kunstfertigkeit und Eleganz zum Ausdruck gebracht.« Es wäre nicht verwunderlich, wenn Isherwood »Lionheart« gehört hätte, während er dies schrieb. Denn zu der Ernsthaftigkeit der Songs auf »Lionheart« gesellen sich oft humorvollere Aspekte, die in Künstlichkeit – der Erzählkunst der BFS – und Eleganz schwelgen.

Diese Strategien finden sich auch in »Wow«, nach »Hammer Horror« der zweiten Single, die aus dem Album ausgekoppelt wurde. Der Song erzählt von der skrupellosen Welt des Showbusiness und enthält eine scherzhafte Kritik an ihr. Er macht sich über die Entertainment-Branche lustig, und über die Rollen, die man spielen muss, um es in ihr zu etwas zu bringen. Ebenso könnte sich der Song auf die Rollen beziehen, die im täglichen Leben gespielt werden. Auch diese folgen gewissermaßen Drehbüchern, die, wenn sie gelernt und oft genug wiederholt werden, nach vorhersehbaren Mustern verlaufen: »We know all our lines so well, ah-ha / We've said them so many times / Time and time again / Line and line again«.

Der Song spielt vorsichtig auf die Scheinheiligkeit des Showgeschäfts an und verherrlicht das Scheitern im Angesicht seiner Schmeicheleien. Er erzählt die Geschichte eines jungen schwulen Mannes, der niemals »that movie queen« sein wird, »he's too busy hitting the Vaseline«. Im Video schmollt die BFS mit wissendem Gesichtsausdruck in die Kamera und gibt sich selbst einen Klaps auf den Hintern, während sie diese Zeile singt. Damit deutet sie frech an, dass sie das Vergnügen von Analsex kennt.

Pervers! Die BFS ist pervers (natürlich ist Analsex nicht pervers!). Diese Tendenz wird in den Songs auf »Lionheart« an manchen Stellen noch ins Urkomische übersteigert. »The more I think about sex the better it gets«, singt die BFS im Song »Symphony in Blue« in höchst weiblichen Tönen, und gurrt mit einer Stimme, die zugleich Mädchen, Drag-Queen und Verführerin ist, während die tiefen, ruhigen Töne von »In the Warm Room« nur als absurde Schuljungenfantasie bezeichnet werden können: »In the warm room / You'll fall into her like a pillow / Her thighs are soft as marshmallows / Say hello / To the soft musk of her hollows«. Die BFS ist eine Verführerin. Sie führt die Menschen mit ihrer reizend unanständigen Art auf Abwege. Sie ist gleichzeitig lächerlich und sexy. Sie ist unverkennbar camp.

Deborah M. Withers *»Adventures in Kate Bush and Theory« (in englischer Sprache), 190 Seiten (HammerOn Press) 01.03.10*

THE LOST CITY
AT SUN CITY
THE LOST CITY GOLF COURSE
DRIVING RANGE
CRYSTAL COURT
RAIN FOREST
ROYAL ARENA
LAKE OF PEACE
ROARING LAGOON
KONG GATES
TEMPLE OF CREATION

EIN GOLDENER KÄFIG IN DER APARTHEID

»Sunny Land« und »Sun Tropes«

Das südafrikanische Freizeitresort Sun City wurde 1985 durch den gleichnamigen Protestsong der Initiative »Artists United Against Apartheid« zum internationalen Inbegriff der Rassentrennung. Für viele Südafrikaner jedoch symbolisierte Sun City durchaus Hoffnung: Der Vergnügungspark galt als einziger öffentlicher Ort, an dem Schwarze und Weiße scheinbar selbstverständlich nebeneinander leben konnten. Andererseits war Sun City das Feigenblatt repressiver Toleranz, welches der Welt beweisen sollte: Nicht alles ist schlimm im Staate Apartheid. Marietta Kesting und Aljoscha Weskott begegnen der Ambivalenz Sun Citys in ihrem Film »Sunny Land« sowie in einem Begleitbuch mit dem Titel »Sun Tropes«, sie durchleuchten das Phänomen jedoch nicht vollständig.

TEXT: INGO AREND **BILD LINKE SEITE:** © 1996 SUN INTERNATIONAL, »THE LOST CITY«

»Ferienpalast der Luxusklasse«, »Aufregendstes Resort der Welt« – wenn die Tourismusbranche auf Sun City in Südafrika zu sprechen kommt, hagelt es meist Superlative. Nicht ganz zu Unrecht, denn der riesige Freizeit- und Vergnügungskomplex 150 Kilometer nordwestlich von Johannesburg und Pretoria hat einiges zu bieten: Konferenzzentren, Sport- und Freizeitanlagen, mehr als 41 Bars und Restaurants, zwei weltberühmte Golfplätze, einen poetisch »Valley of Waves« getauften Wasserpark und ein Luxushotel mit dem nicht minder poetischen Namen »The Palace of the Lost City«. Kein Wunder also, dass die FIFA sich dazu entschlossen hatte, die Fußballweltmeisterschaft 2010 in diesem Refugium vorzubereiten. Ob aber einer der 500 Workshop-Teilnehmer wirklich wusste, wo er sich da befand? Geschweige denn welche zwiespältige Geschichte dieses Traumland wirklich hat?

Sun City wird auch gern das »Las Vegas Südafrikas« genannt, denn viele Besucher kommen allein wegen der Spielautomaten und dem Casino in diese Enklave des Fun. Darüber hinaus ist das 1979 von dem südafrikanischen Hotelier Sol Kerzner eröffnete Sun City aber auch eine nationale Institution von symbolischem Charakter, die bis heute das (Selbst-)Bild Südafrikas prägt. Auf der einen Seite war der Entertainment-Komplex mit Hilfe des Apartheid-Regimes errichtet worden, das damit nicht zuletzt an Devisen kommen wollte. Auf der anderen Seite war es einer der wenigen Plätze, wo sich Schwarze und Weiße öffentlich begegnen konnten. Diese Ambivalenz untersuchen der Berliner Filmemacher Aljoscha Weskott und die Wiener Kulturwissenschaftlerin Marietta Kesting in ihrem Film »Sunny Land« und einem Begleitbuch mit dem Titel »Sun Tropes«. Dabei zeigen sie auf, wie schwierig aber auch wichtig es ist, die kulturellen Fundamente der Apartheid zu decodieren und die historische Ahnungslosigkeit aufzulösen, mit der sie weltweit rezipiert werden.

Die Apartheid gründete nicht nur auf blutiger Unterdrückung, sondern auch auf Strategien der ›politics of pleasure‹, der postmodernen Form der repressiven Toleranz. Mit Sun City entstand auf ethnisch segregiertem Territorium in dem von Lucas Mangope diktatorisch regierten Homeland Bophuthatswana eine schillernde Oase des Pop: Hier traten Frank Sinatra oder Cher auf, und George Benson bekam in Sun City eine goldene Schallplatte überreicht. Sun City lockte mit einer Art Negation der Apartheid auf ihrem eigenen Hoheitsgebiet, ohne dass diese Negation je wirklich konkret geworden wäre. So stabilisierte dieses ›falsche Paradies‹ die Herrschaftverhältnisse als Überdruckventil. Es war ein Oxymoron aus Freiheit und Unterdrückung. Ein goldener Käfig in einem Gefängnis, der mit dem Fantasiebild einer Freiheit lockte, die es sonst in Südafrika nicht gab. »Ein Aufenthalt in Sun City war wie der Besuch in einem anderen Land«, bestätigt in »Sunny Land« die Performerin Helen Bodigelo, die in den achtziger Jahren in Sun City auftrat. Um die ungebrochene Verführungskraft dieses Ortes zu verdeutlichen, legen die Filmemacher der Erzählstimme aus dem Off – sie gehört der fiktionalen Figur des nomadischen Flaneurs Hans (Sampson Zaharkiv) – das Geständnis in den Mund, sich in das »sichere Paradies auf Zeit« verliebt zu haben.

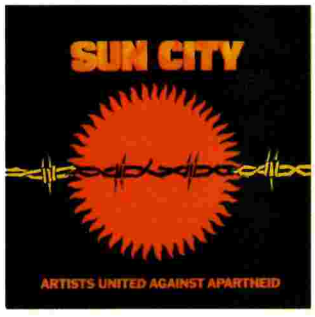
So interessant der Doppelcharakter von Sun City auch sein mag, Weskott und Kesting beißen sich vor allem an dessen filmischer Aufbereitung die Zähne aus. Sie wundern sich einleitend darüber, dass die Geschichte von Sun City so lange unaufgearbeitet blieb. Den naheliegenden Ansatz einer klassischen Kontextualisierung als Dokumentarfilm verwerfen sie jedoch. Wahrscheinlich ist einem Ort, der so auf Images und visuelle Versprechen baut wie Sun City, mit ›wahren‹ Bildern tatsächlich nicht beizukommen. Insbesondere für zwei Kulturwissenschaftler, die sich im

intellektuellen Dreiländereck zwischen Walter Benjamin, Jacques Derrida und Mike Davis zu Hause zu fühlen scheinen. Die Mischung aus Filmessay und campy Minidrama, für die sie sich im Fall von »Sunny Land« entschieden haben, birgt jedoch so manche Tücken.

Für ihren Film haben Weskott und Kesting umfangreiches Bildmaterial zu Tage befördert: von südafrikanischen Wochenschauen über Werbefilme bis hin zu Archivfotos. Es gibt Auftritte von Sol Kerzner und Lucas Mangope zu sehen, und selbst der deutsche Golfprofi Bernhard Langer gibt sein Statement während einer PR-Aktion 1985 in Sun City ab. Aber die Filmemacher sind Erinnerungsskeptiker und wissen um den ideologischen Charakter dieser Bilder. Die gute Idee, den Zwitterstatus von Sun City zwischen Fiktion und Realität aufzuspüren, mag einigermaßen aufgehen. Zum Beispiel wenn das Unwirkliche an den Erinnerungen von Zeitzeugen kenntlich gemacht wird, indem historische Aufnahmen bis an die Grenzen ihrer Auflösung überblendet und eingefärbt werden. Doch allzu sehr haben sich die Filmemacher in die Idee verliebt, Sun City in ein ›diffuses Zeichen‹ zu verwandeln, das bis zum gleichnamigen Bräunungsstudio um die Ecke – wie man es in jeder Stadt der Welt finden kann – universelle Gültigkeit besitzt.

In »Sunny Land« wird leicht erkennbar: Hier sind zwei Kulturforschende ihrer eigenen Obsession auf der Spur. Wenn Weskott und Kesting von Sun City als der »disco of apartheid« sprechen, schwingt darin auch ihr Erschrecken über die Kehrseite des Pop mit, seine Funktionalisierbarkeit für Herrschaft und Unterdrückung. Um so erstaunlicher, dass der Film nur am Rande von der Pop-Initiative »Artists United Against Apartheid« Notiz nimmt, die »Little« Steven, der umtriebige Gitarrist aus Bruce Springsteens E Street Band, 1985 gestartet hatte. Für ein Anti-Apartheid-Album versammelte er die damalige Prominenz des Pop-Business, darunter Miles Davis und (natürlich) U2, um sich gegen Rassentrennung und für einen Auftrittsboykott in Sun City auszusprechen. Der Protestsong »Sun City« ging um die Welt. Jenseits solcher Exkurse rufen Weskott und Kesting in »Sunny Land« lieber den Popappeal der Kitschembleme auf, über die sich Vergnügungszentren weltweit inszenieren: Leuchtreklame, Liegestühle, Palmen vor Sonnenuntergang. Als zentrale Metapher fungiert das wiederkehrende Motiv eines menschenleeren Schwimmbeckens bei Nacht. Die Poolbeleuchtung taucht den Wasserspiegel in grünblaue Farbe – die stille Oberfläche wird zum Synonym für Verlockungen und Facettenvielfalt. Gleichzeitig wird aber auch zum Fetisch stilisiert, was es zu entzaubern gelte.

Auch die ›Liebesgeschichte‹ zwischen dem jungen einheimischen Fotografen Thato (Thato Mathole) und dem Erzähler Hans, der im Film nie in Erscheinung tritt, aber im Buch als »universeller Pop-Bürger mit österreichischen Wurzeln« gekennzeichnet wird, erschließt sich dem Zuschauer nicht ausreichend. Wahrscheinlich soll sich in ihr die projektive Wechselbeziehung zwischen Afrika und Europa spiegeln. Das größte Problem des Films aber ist die Melancholie, mit der nahezu alles belegt wird. Schweigend, aber grundlos ruht der Blick mit derselben Schwermut auf einer Dschungellandschaft wie auf den hoteleigenen Frotteesandalen. Der eigentlich interessanten These der südafrikanischen Journalistin Gwenn Gill, dass Plätze wie Sun City nämlich das »role model«



Das Plattencover der berühmten Initiative »Little« Stevens, die sich gegen Auftritte in Sun City positionierte

FÜR DIE FILMEMACHER IST SUN CITY EIN DIFFUSES ZEICHEN, DAS UNIVERSELLE GÜLTIGKEIT BESITZT

für die »Micro-City-States« abgeben, welche der real existierende Casino-Kapitalismus nicht nur in der Nach-Apartheid gebiert, nähert sich der Film zwar an, allein belegen kann er sie nicht. Stumm stehen die Filmemacher in einer Szene mit dem Auto vor Südafrikas prestigeträchtigem, 320 Hektar großem Immobilienprojekt in Dainfern: Schmucke weiße Villen säumen eine Straße; leise quietscht der Scheibenwischer auf der Windschutzscheibe. Weiter reicht die Konvergenz des einen und des anderen Mikrokosmos in »Sunny Land« nicht.

Man muss schon Marietta Kestings spannenden Aufsatz in »Sun Tropes« lesen, um etwas vom »Versprechen der Urbanität« zu erfahren, das sich hinter den Mauern solcher Komplexe verbirgt. Auch die aufschlussreiche Bilanz der Soziologin Bridget Kenny bleibt im Film ohne Entsprechung: Im Buch erklärt sie, warum die neuen Shopping Malls in Südafrika zwar die soziale Ungleichheit perpetuieren, sich aber auch als »alternative soziale Räume« anbieten. Und wenn im Film wiederum der englische Architekt Shahed Saleem feststellt, dass die City der Post-Apartheid ein »unvollendeter, improvisierter Körper« ist, aus dem eine »neue Form der Urbanität« erwächst, dann bricht die Reflexion an dieser Stelle allzu vorschnell ab. Der Zuschauer bleibt mit der nicht gerade neuen Erkenntnis zurück, dass sich auch in Südafrika reiche Bevölkerungsgruppen in Gated Communities und Malls separieren. Passend dazu endet »Sunny Land« schließlich mit Sol Kerzners neuestem Coup, der 2008 in Dubai eröffneten Luxushotelanlage »Atlantis, The Palm«.

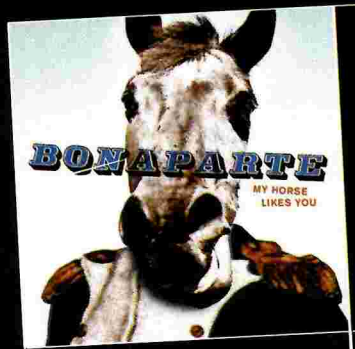
Auch die mit Nachdruck herausgestellte These, in Sun City werde eine Rekonstruktion des mythischen Afrikabildes offenkundig, greift bei Weskott und Kesting zu kurz. Im Buch ist zu lesen, dass beim Bau des Luxushotels »Lost City« das mythische Motiv der untergegangenen Stadt in den tradierten Narrativen über die Königin von Saba oder dem Märchen vom Urwaldkönig Tarzan Pate standen. Diese Bezugnahme mag den Erbauern von Sun City damals wie ein kulturelles Wurzelschlagen vorgekommen sein. Heute aber, so geben die südafrikanischen Kulturwissenschaftlerinnen Jeanne van Eeden und Leslie Witz in »Sun Tropes« zu bedenken, könnte dieses Setting die Sichtweise eines globalen Massentourismus bestärken, der immer noch das vorkoloniale Afrika im Kopf hat. An manchen Stellen steigern Weskott und Kesting die von ihnen ventilierte These von der Wirkungsmacht der Bilder geradezu ins Tendenziöse. Vermag Sun City mit seiner Mischung aus Glamour und Mythos solch politisch ikonische Bilder wie das von Nelson Mandela in seiner klitzekleinen Zelle auf der Gefängnisinsel Robben Island vor Kapstadt wirklich zu überblenden? Wohl kaum.

Wo »Sunny Land« auf die vage Magie des Ortes Sun City fixiert bleibt, da wagt »Sun Tropes« auf ungewöhnliche Art und Weise, die (globalen) Lebensformen der Post-Apartheid aus den Relikten der Apartheid in Südafrika abzuleiten. Doch am Ende bleibt vor allem der melancholisch-projektive Blick des Films im Gedächtnis. Er erinnert daran, dass der Bilderkanon, der unsere Vorstellung von Afrika prägt, vor allem einem Ort entspringt: der europäischen Fantasie.

»Sunny Land« *Deutschland, Südafrika 2010*
Regie: Aljoscha Weskott, Marietta Kesting,
87 Minuten, (bbooksz av / Spleen. Productions)

Marietta Kesting, Aljoscha Weskott *»Sun Tropes. Sun City and (Post-)Apartheid Culture in South Africa« (in englischer Sprache),*
292 Seiten (August-Verlag) 15.10.09

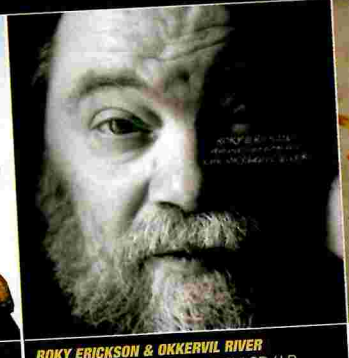
GOOD TO KNOW NEWS



BONAPARTE
MY HORSE LIKES YOU CD / LTD 2LP

STAATSAKT / AKT708CD / AKT708LP
Vorhang auf für den verrücktesten Rock'n'Roll Zirkus der vergangenen Jahre! Nach fast zwei Jahren Dauerextase-Tour erscheint nun endlich das langersehnte neue Studio-Album: "My Horse Likes You"!
VÖ: 04.06.2010

TOURDATEN:
19.06. DE, Scheessel-Hurricane Festival
20.06. DE, Neuhausen ob Eck- Southside Festival
25.06. DE, Köln- Spex Live @ C/O Pop
02.07. DK, Roekilde-Roskilde Festival
16.07. DE, Gräfenhainichen-Melt! Festival
17.07. DE, Eiching/München-Sonnenrot Festival



ROKY ERICKSON & OKKERVIL RIVER
TRUE LOVE CAST OUT ALL EVIL" CD / LP

CHEMIKAL UNDERGROUND / CHEM140CD / CHEM140LP
Roky Erickson, der legendäre Godfather des Psychedelic Rock und Gründer von The Thirteenth Floor Elevators (berühmt durch den Welthit "You're Gonna Miss Me"), kehrt triumphal mit seinem neuen Album "True Love Cast Out All Evil" zurück! Ob er Garage-Rock, Lo-Fi Psych oder Alt-Country-Folk spielt, Ericksons unglaubliches Songwriter-Talent wird auf diesem Album jederzeit überdeutlich klar.

JAMIE LIDELL
COMPASS" CD / 2CD / LP+MP3

WARP / WARPCD192 / WARPCD192X / WARPLP192
"Jamie Lidell zeigt, dass er es als Komponist und Songwriter in seinen besten Momenten sogar mit Prince aufnehmen kann." (Spiegel Online)

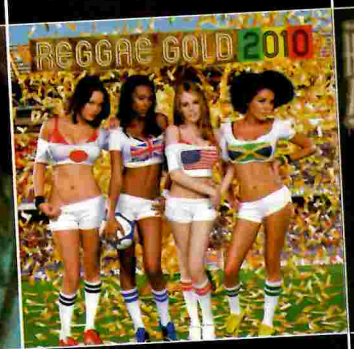
DJ HELL PRESENTS
BODY LANGUAGE VOL. 9" CD / 2LP

GET PHYSICAL MUSIC / GPMCD034 / GPMLP034
Nach dem letztjährigen Album-Highlight "Teufelswerk" meldet sich DJ Hell mit seinem bis dato persönlichsten DJ Mix im Rahmen der beliebten "Body Language" Serie auf Get Physical zurück! Mit Tracks von u.a. Depeche Mode, Die Vögel, David Bowie, Klaus Schulze, Christian Prommer, Baby Ford & Eon u.v.a.
VÖ: 25.06.10

TOURDATEN:
26.06. DE, Pollerwiesen zur CO-Pop Köln
27.06. DE, Pollerwiesen zur CO-Pop Köln
04.07. DE, Love Familie Park@Mainwiesen Hanau
17.07. AT, Life Ball @Rathaus Wien
18.07. DE, HELL@Sea of Love 2010 Freiburg
31.07. DE, Raketenbasis Pydna Kastellaun, Hunsrück
01.08. ES, We love@Space Ibiza
07.08. DE, HELL@Sonne, Mond und Sterne Festival Saalburg
08.08. DE, Landmarke Rheinpreussen Moers
14.08. CH, Street Parade Zürich,

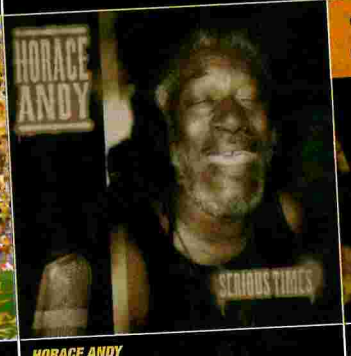
BORN RUFFIANS
SAY IT" CD / LP+MP3

WARP / WARPCD194 / WARPLP194
Das zweite Album der kanadischen Indie-Popper auf Warp, produziert von Rusty Santos (Animal Collective, Panda Bear, Owen Pallett)!



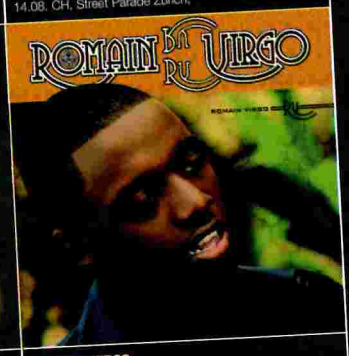
VARIOUS REGGAE GOLD 2010
2CD / LP / LIMITED FOOTBALL PACK

VP / VPCD1909 / VPRL1909 / VP1908
Mit einem großartigen Line-Up kann die Reggae Sommer Party beginnen! Aktuelle Hits und hochkarätigen Exklusiv-Stücke von Shaggy, Sean Paul, Damien "Jr.Gong" Marley & Nas, Major Lazer, Michael Franti & Spearhead, Mavado, Vybz Kartel, Beres Hammond, Tarrus Riley, Etana, Romain Virgo, Ding Dong, Tessanne Chin, Serani,Wasp, Konshens,Gyptian, PLUS Bonus Mix-CD!



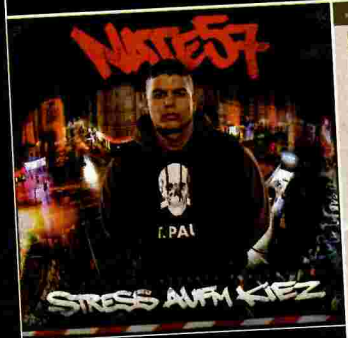
HORACE ANDY
SERIOUS TIMES - CD (DIGIPAK)

MINOR7FLAT5 / 25CD
Der legendäre Sänger und Massive Attack Mitglied! Für sein 2010er Album hat er 14 neue Songs geschrieben und das legendäre Duke Reid Album "Treasure Isle" Studio wurde für die Aufnahme der Vocals wiedereröffnet! Die Musik wurde für den Produzenten Brotherman in Studios wie Tuff Gong,Big Yard oder Mixing Lab eingespielt. Live mit Massive Attack auf den Sommer-Festivals! VÖ: 25.06.2010



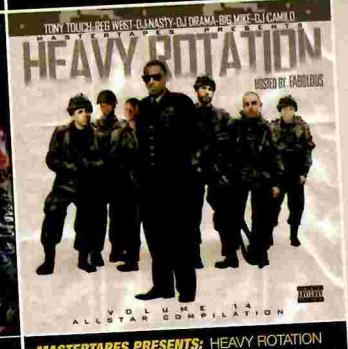
ROMAIN VIRGO
ROMAIN VIRGO CD

VP / VPCD2407
Romain Virgo ist das größte Talent der jamaikanischen Gesangs- und Unterhaltungsindustrie seit Jahren! Als Teenager gewann er die Nachwuchswettbewerbe, ist dem jungen Sam Cooke nicht unähnlich, wird von Donovan Germain protegiert, und seine Songs genießen bei den Reggae Partys & Sound System Events aktuell die Top-Priorität.Hier ist das gleichnamige Albumdebüt des Rising Star!



NATE57
STRESS AUFM KIEZ CD

RATTOS LOCOS / RLOCO001-2
Jung, talentiert, relevant! Nate57 ist DER neue Hoffnungsträger des Genres Deutscher Hip Hop! Mit seinem sensationellen Debütalbum "Stress aufm Kiez" entert der aus Hamburg / St. Pauli stammende Künstler mühelos die erste Liga und greift nach der Krone im Biz. 17 Tracks! Featuring: Reeperbahn Kareem, Telly Tellz, Collin, BoZ & Blacky White, der auch für die musikalische Basis verantwortlich zeichnet!



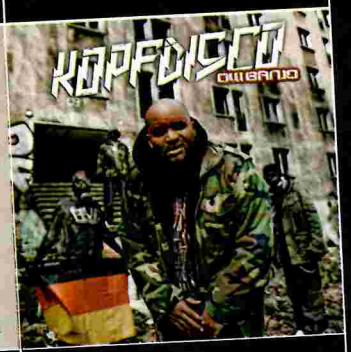
MASTERTAPES PRESENTS: HEAVY ROTATION
ALLSTAR COMPILATION VOL.14 - FABOLOUS

HEAVYROTATION / MT 150219
Mastertapes.de und Heavy Rotation melden sich mit dem nächsten Großkaliber zurück. Nach Pitbull für die Vol.13 wurde nun FABOLOUS für Heavy Rotation Allstar Vol 14 gewonnen. 41 Tracks exclusively mixed by DJ Reg West, DJ Nasty, DJ Drama, Big Mike, DJ Camilo, Tony Touch. Neben Fabolous sind auch Features von Snoop Dog, Red Cafe, Lil Wayne, J-Lo, Mary J Blidge, Julez Santana, Rick Ross, Nicki Minaj u.v.a. am Start.

RAKAA (DILATED PEOPLES
CROWN OF THORN CD

DECON RECORDS / DCN96
Solo Debütalbum des Frontmann der Dilated Peoples, der auch als Iriscience bekannt ist. Produziert von The Alchemist, Evidence, DJ Babu (Dilated Peoples), Oh No, Exile, El-P, uvm. Features von Aloe Blacc, Mad Lion, KRS-One, Fashawn, Chali 2na (Jurassic 5), uvm.

Tourdaten:
8.6 - Stage Club ,Hamburg / 10.06 - o25, Frankfurt /
11.06. - Kugl, St.Gallen



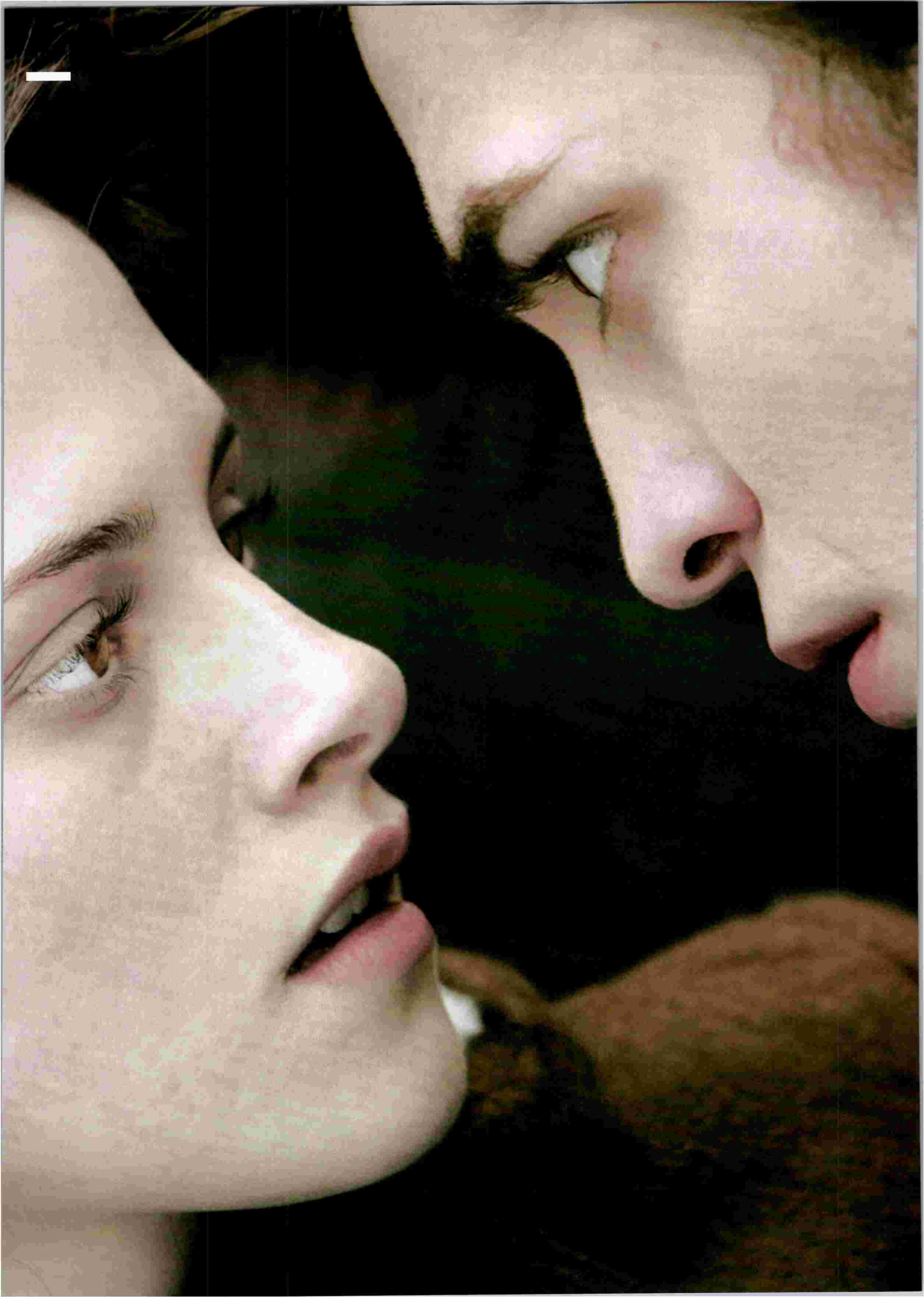
OLLI BANJO
KOPFDISCO CD / 2CD

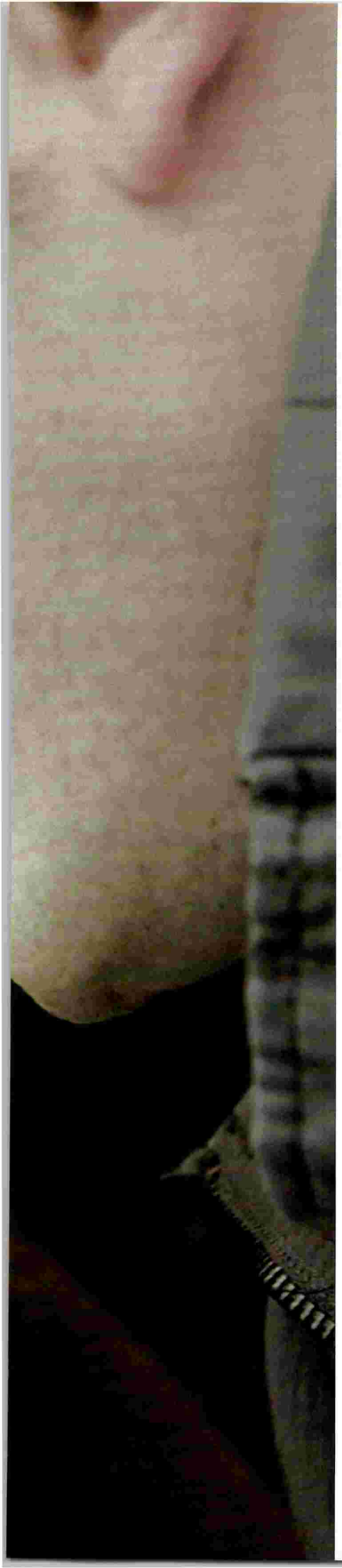
HEADRUSH RECORDS / HRR018-2 / HRR018LTD
Nach dem dritten Platz als bester deutscher MC Alltime in der repräsentativen Umfrage der JUICE und dem perfekten Start im Jahr 2010 mit seinem Beitrag auf "John Bello Story II" von Kool Savas, ist es Zeit für das inzwischen vierte Solo-Album von Olli Banjo! Geboten werden Intelligenz, Humor, Punchlines und gute Musik! Featuring Xavier Naidoo, Kool Savas & Moe Mitchell! Musik Deluxe von den Bounce Brothas, Roe Beardie, Benni Blanco, DJ Flow und einem brandgefährlichen Newcomer!

chemikal underground records

www.roughtrade.de
www.goodtogo.de
www.grooveattack.com

ROUGH TRADE DISTRIBUTION
GoodToGo
gadp.
grooveattack





UNTOT – VON MENSCHEN & MONSTERN

Die neuen Vampire im Pop

Hysterisches Gekreische und schmachtende Blicke sind durchaus abschreckende Begleiterscheinungen des »Twilight«-Fiebers. Spex wagt dennoch in zwei Essays einen differenzierten Blick auf das Zeitgeistphänomen Vampir: Georg Seeßlen verfolgt den vorläufigen Sieg der Kleinbürgervampire über das Zombieprekariat. Wibke Wetzker erkennt in der »Twilight«-Saga, aber auch in der US-Serie »True Blood« einen Paradigmenwechsel: Die Deutungshoheit über den Vampir haben jetzt Frauen.

TEXT: GEORG SEESSLEN **STILLS:** © 2010 CONCORDE / © 2010 WARNER PICTURES

Wo man nicht richtig leben kann, da kann man auch nicht richtig sterben. Somit sind die Untoten mitten unter uns – ganz alte und ganz neue. Und je älter die Untoten, desto aristokratischer und eleganter sind sie – schließlich hatten sie Zeit, sich zu bilden. Das gilt vor allem für die bekanntesten Vertreter ihrer Art: Vampire. Die frischen Untoten hingegen, die aus den Gräbern steigen, weil es in der Hölle zu eng geworden ist, können nicht einmal mehr sprechen. »Wrrrööwwrrr« oder so ähnlich grunzen sie, und dann beißen sie dir auch schon ein Stück Fleisch aus dem Körper. Man kann von Zombies sagen, was man will, heiraten möchte man keinen von ihnen.

Ganz anders die Vampire. Erinnern wir uns an Udo Kier in »Andy Warhol's Dracula« (1974, Regie: Paul Morrissey). Die verkommene italienische Adelsfamilie Di Fiore war ganz versessen darauf, eine ihrer vier Töchter mit dem blassen Snob aus Transsilvanien zu verheiraten. Unglücklicherweise hatten sie aber nicht zu bieten, was der Graf so dringlich benötigte: jungfräuliches Blut. Denn Warhol-Darsteller Joe Dallesandro sorgte in der Rolle des marxistischen Liebhabers Mario dafür, dass der jungfräuliche (Nahrungs-)Quell, aus dem der aristokratische Vampirismus schöpfte, gerade noch rechtzeitig zum versiegen kam.

Wenn der Vampir also der entmachtete Herrscher ist, so steht der Zombie sinnbildlich für den verbrauchten Arbeitssklaven. Aristokrat und Dandy einerseits, Proll und Trash andererseits. Beide wollen Fleisch und Blut des Kleinbürgers. Aber hélas! Mit der Erosion des Mittelstands verbürgerlichen die Monster, so wie die Bürger vermonstern. Es entbrennt ein Kampf um die Mitte, der auch ein Kampf um die kulturelle Hegemonie ist. Wenn die Vampire zu Nanotechnologen der populären Mythologie werden, kontern die Zombies mit Eruptionen des schlechten Geschmacks. Der bigotte obere Mittelstand erkennt sich als ›zivilisierter‹ Vampir, der hedonistische untere Mittelstand erkennt sich als symptomatischer Zombie.

Die Vampirromane von Stephenie Meyer und die entsprechenden Verfilmungen der »Twilight«-Saga sind ein Spiegel der bürgerlichen Deutungshoheit über die Existenz und Essenz der Untoten. Meyers Heldin Bella Swan (!) ist ein amerikanisches Mittelklasse-Mäd-

chen in einer amerikanischen Kleinstadt. Bella pendelt zwischen Highschool-Alltag und fantastischen Abenteuern in einer Parallelwelt, wo sie sich zwischen einem wunderschönen Vampir und einem robusteren Werwolf hin und her gezogen fühlt. Weil die Autorin als bekennende Fundamentalchristin Unterhaltung stets auch als frohe Botschaft versteht, wird von den Kritikern gern auf den ideologischen Gehalt der »Twilight«-Serie verwiesen: kein Sex vor der Ehe. Und: Du sollst Vater und Mutter ehren (auch wenn diese geschieden sind und überhaupt nicht wissen, dass du nachts mit Vampiren um die Häuser ziehst). Und: Auch Untote denken über Ausbildung, Einfamilienhäuser und Nachbarschaftshilfe nach.

Lange Zeit galt: Umso älter der Vampir, desto jünger sein Opfer – doch gegen dieses Prinzip ließ sich das Vampirgenre etwas einfallen: den Teenager-Vampir

Wenn früher das Fantastische als unheimliche Kraft ins Normale einbrach, so ist in »Twilight« der Einbruch des Normalen ins Fantastische gelegentlich so erschreckend, dass man die Untoten vor den Menschen bewahren möchte und nicht umgekehrt. In diesem Punkt stellt Stephenie Meyer die sozialen und ökonomischen Verhältnisse zwischen Mensch und Monster auf den Kopf. Und auch an anderer Stelle schreibt sie den Vampir-Mythos nicht nur um, sondern auch weiter, etwa wenn sie das Liebesdrama zwischen dem Teenager Bella und dem jugendlichen Vampir Edward ins Zentrum ihrer Saga stellt. Denn lange Zeit galt: Umso älter der Vampir, desto jünger sein Opfer. Doch gegen dieses Prinzip ließ sich das Vampirgenre etwas einfallen: den Teenage-Vampir. Dieser bewegte sich in einem gefährlich schönen Übergangsraum aus Sex & Drugs & Rock'n'Roll – und Death. Und Joel Schumachers »The Lost Boys« (1987) gab nur einen Vorgeschmack auf die narrativen Möglichkeiten des nekromanten Teenage-Dramas. Ende der neunziger Jahre wurde mit der TV-Serie »Buffy – The

Vampire Slayer« (übrigens nach einem Film von Fran Rubel Kuzui, der 1992 im Kino floppte) aus dem jungfräulichen Opfer die jugendlich coole Jägerin. Buffy (über sieben Staffeln gespielt von Sarah Michelle Gellar) war eine puritanische Volte, die gleichwohl mit zunehmender Entwicklung der Serie auch Raum für antipuritanische Subtexte zuließ. Jedenfalls braucht jemand wie Buffy keinen Beschützer, höchstens hier und da mal einen echten Guru.

Wenn früher das Fantastische als unheimliche Kraft ins Normale einbrach, so ist in »Twilight« der Einbruch des Normalen ins Fantastische zu beobachten

In »Buffy« entwickelt sich auch die Figur des reformierten Vampirs (als welcher auch Edward in »Twilight« angelegt ist) zur Triebfeder einer Liebesgeschichte zwischen Mensch und Monster, deren sexuelle Erfüllung in die Katastrophe führt. Vampir Angel wird mit einem Fluch belegt, bekommt dadurch eine Seele und wird zum Verbündeten Buffys. Als diese aber mit Angel ›ihre Unschuld verlieren‹ will, geht die Seele flöten und Angel verwandelt sich zurück in die mörderische Bestie, die von Buffy getötet werden muss (da ist Buffy ganz Profi). Ein anderes Mal wird Buffy unsichtbar und damit auch plötzlich hemmungslos sexuell. Buchstäblich am eigenen Leib erfährt sie da etwas vom Zusammenhang zwischen Begehren und Sichtbarkeit. Sexualität wird nicht vom eigenen moralischen Dogma kontrolliert oder gar von einer höheren Instanz (pfeif auf den Gottesdienst), sondern durch die Gesellschaft. Sexuelles Selbstmanagement bildet sich in »Buffy« durch Bearbeitung des Widerspruchs zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen. Und im Mittelpunkt dessen steht immer wieder der Verzicht.

Vieles, was bei der »Twilight«-Saga als romantische Sublimation plus christlich-amerikanisches Lebensdesign abgetan wird, ist in

der Entwicklung der Figur des Teenage-Vampirs bereits angelegt. Der Augenfälligkeit von sexuellen Allegorien in Meyers Romanen zum Trotz darf nicht übersehen werden, dass die unterdrückte Begierde als Liebes-Suspense nur funktioniert, wenn sie eine äußere Form annimmt. Der Untote wird hier als sexualökonomisches Projekt des neuen Mittelstands weitergedacht, das sich zugleich als radikal und entdramatisiert versteht. In Bella Swans Welt ist Jungfräulichkeit wohl weniger ein körperlich-spirituelles Merkmal als vielmehr ein Spiel mit sozialen Paradigmen, weshalb vermutlich die Anhängerinnen der Bücher und Filme zur Jungfräulichkeit ein ähnlich entspanntes Verhältnis haben können wie die Millionen Zuschauer von Kochsendungen zur eigenen Küche und zum eigenen Kochen.

Dass ein multimediales Projekt wie »Twilight« vorübergehend den Markt der Sinnproduktion dominieren kann, ist das eine. Ganz wie im richtigen Leben scheint der Kampf um die kulturelle Hegemonie für einen Zeitraum entschieden, bis man bemerkt, dass das Ganze eine jener Blasen war, die auf dem Kultursektor genauso zum Platzen verurteilt sind wie auf dem der Finanztransaktionen. Das andere ist ein ständiges Ausdifferenzieren von Bilder- und Erzählmaschinen, und das betrifft natürlich auch den Markt von Horror- und Mystery-Geschichten. Es gibt keine fixe Ordnung im Reich der Untoten, und auch der Vampir ist seiner derzeitigen Rolle als Vertreter der auf- oder absteigenden Mittelschicht nicht sicher. Immer aber handelt es sich da um Essays über Sexualität, Macht und Zeichentheorie.

Untot muss werden, was nicht leben und nicht sterben kann. Untot ist, was aufhört, sich erzählen zu lassen. Bevor wir lernen, mit den Untoten zu leben, müssen wir Ordnung schaffen im Reich der Sinne, und der kulturelle Klassenkampf muss entschieden sein, so oder so. In der Zwischenzeit hören wir auf, uns Sorgen zu machen, und lernen die Vampire/Zombies lieben.

GETRUNKEN WIRD ZU HAUSE

TEXT: WIBKE WETZKER

»Herrgott, tut es endlich!«, möchte man ihnen entgegen schreien. Wenn es zwischen Bella und Edward auf der Leinwand knistert, könnte man wahnsinnig werden vor Ungeduld (so mancher Zuschauer allerdings auch vor Langeweile), denn eins ist gewiss: ›Es‹ wird nicht passieren – zumindest jetzt noch nicht. »Twilight« ist das längste Vorspiel der Filmgeschichte. In der ersten Folge wurde zaghaft geküsst, in der Fortsetzung geknutscht und ein bisschen gefummelt, und in Teil drei soll es nun endlich an die Wäsche gehen. Allerdings nicht bis zum Äußersten, schließlich stehen noch zwei Filme an. Die Art der Spannungserzeugung ist nicht originell, aber äußerst effektiv. Oder, wie die amerikanische Kritikerin Laura Miller im Wall Street Journal über die Vampir-Romanze schrieb: »You could call it all a big tease, but as many a woman can testify, sometimes the tease is the best part.«

Was die Kritik hierzulande als Prüderie abtut, die im Kern »lustfeindlich« und von »reaktionärer Sexualmoral« bestimmt ist (Susan Vahabzadeh in der Süddeutschen, 27.11.2009), das bewegt sich doch eher in einer pornografischen Grauzone. Es würde auch niemand die Funktionalität eines Striptease bestreiten (der nicht zwangsläufig zum sexuellen Vollzug führt), bloß weil die Praxis des kunstvollen Entkleidens als tänzerische Leistung interpretiert werden kann. – Ein wenig mehr Fantasie, bitte! – Die Tatsache, dass »Twilight«-Autorin Stephenie Meyer Mitglied der mormonischen Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage ist (in erster Linie ist sie eine schlechte Schriftstellerin, die zu viel Jane Austen, Emily Brontë und Shakespeare gelesen hat), findet ihre Entsprechung in der einseitigen Interpretation von »Twilight« als Enthaltsamkeitsfabel gegen eine aufgeklärte Sexualpädagogik. Man übersieht so jedoch, dass die Lust an »Twilight« durchaus explizit ist. (Zuletzt landeten die Bücher auf dem Index der American Library Association, noch vor J.D. Salingers »Fänger im Roggen«, weil jede Menge Beschwerden bezüglich sexueller und jugendgefährdender Passagen eingingen.)

»Twilight« involviert Millionen von Rezipient(inn)en, nicht weil Moral gepredigt wird, sondern weil es Lust verspricht. Die Filme erweitern sogar das Spektrum der Lesarten, indem sie den manierierten Sprachschwulst von Meyers Büchern abspecken und ein campes Sehvergnügen ermöglichen. In den Momenten totaler Überzeichnung, die gerade männliche Kritiker gern mit unfreiwilligem Humor verwechseln, verkürzt sich Kitsch zur Pointe, etwa wenn Bella den Brustkorb ihres Sandkastenfreunds Jake mit ganz neuen Augen betrachtet: »Jake, du hast ja Muskeln! Was ist passiert?« Selten wurde das Wunder der Pubertät präziser auf den Punkt gebracht. Und ob man nun das violette Blumenmeer, in dem Bella und Edward die Innigkeit ihrer Beziehung zelebrieren, als religiöse Metapher für Spiritualität und Buße deutet oder ganz im Sinne Freuds als Zeichen sexueller Frustration und des Drangs nach Notzucht: Im Fall von »Twilight« können beide Interpretationen mit vollem Recht durchgehen.

Der Vampir war nie eine Erfindung der Hochkultur. Er ist ein Gefäß für die Träume (und Albträume) der pluralistischen Gesellschaft im Wandel – er ist eine Popfigur. Seinem Wesen wohnt eine innere Dramatik und Dynamik inne, die es erlaubt, seinen Mythos immer wieder neu zu erzählen. Dass »Twilight« gerade als Speerspitze eines Vampirkults (vor allem unter weiblichen Teenagern) die Vermarktungsmaschinerie zum rotieren bringt, ist nur Teil eines Trends, der das gesamte Vampirgenre erfasst hat. Seit geraumer Zeit – und hier müssen wir nicht bis zu Anne Rice' revolutionären Vampirromanen zurückgehen – gestalten nämlich weibliche Autoren den Genreduktus nach den Bedürfnissen ihrer überwiegend weiblichen (und überwältigend großen) Leserschaft.

Die Amerikanerin Laurell K. Hamilton etwa führt seit den neunziger Jahren eine Serie von Mystery-Detektivgeschichten fort, in denen ihre Heldin Anita Blake nicht nur Vampire pfählt, sondern auch romantische Mondscheinstunden mit Werwölfen verbringt und sogar zur ›Sex-Sklavin‹ des Obervampirs wird. Neben jeder Menge Groschenromanflair greift Hamilton eine Idee auf, die auch der Sookie-Stackhouse-Reihe von Charlaine Harris ein wohlwollendes Nicken seitens der Literaturkritiker einbrachte: Vampire werden zu legalen Bürgern der USA, die auf allen Ebenen um Gleichberechtigung streiten. Die Allegorie auf eine Einwanderungsnation mit Integrationsdefiziten ist nicht zu übersehen, aber Harris und Hamilton belassen es nicht bei der sozialkritischen Volte mit Fangzähnen. Sie machen den modernen Vampir zur Projektionsfläche für romantische Eskapaden (oder gleich zum ›Sexmonster‹) und führen ihn so ein gutes Stück weit zurück an seinen Ursprung: in die unendliche Welt der Fantasie.

So wiederholt sich in entgegengesetzter Richtung jener Paradigmenwechsel, den das Vampirgenre Mitte des letzten Jahrhunderts durchlief. 1954 verpasste der amerikanische Schriftsteller Richard Metheson der Figur des lichtscheuen Blutsaugers mit seinem Buch »I Am Legend« einen Realitätsschock und überführte sie in den Zeitgeist der McCarthy-Ära. Eine Seuche lieferte das naturwissenschaftliche Erklärungsmodell für den Vampirismus. Fortan wurde der Vampir als missverstandenes und zivilisationsgemachtes Individuum am Rande der Gesellschaft lokalisiert. Für all seine mystischen Eigenarten schien es plötzlich eine Erklärung zu geben, und damit konnten sie auch nach Belieben aus der Welt geschafft werden (Spiegelbild? Warum nicht. Kruzifixe? Kein Problem). Lediglich Blutdurst und eine ausgeprägte Libido blieben erhalten. Letztere bestimmt die kulturelle Identität des Vampirs (um Fortpflanzung ging es ihm nie – und was ist Bluttrinken weiter als eine erotisierte Nahrungsaufnahme?). Genau hier setzten die Geschichten von Bella Swan, Sookie Stackhouse und Anita Blake an: Sie entreißen ein potentes Fantasiegeschöpf wie den Vampir seiner Pragmatisierung.

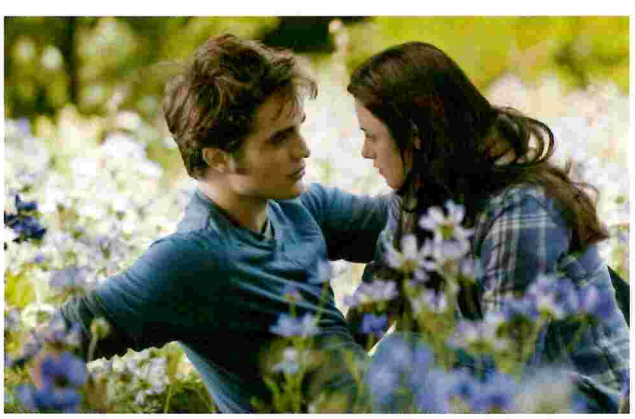
Während »Twilight« den Vampir mit derselben Faszination adaptiert, die auch in der symbolischen Herausforderung eines Keuschheitsgürtels liegt, geht es in »True Blood«, der HBO-Serie nach Charlaine Harris' erwähnten Vampirgeschichten, forscher ans Werk. Sex wird hier gezeigt, nicht herbeigedichtet. Aber auch »Six Feet Under«-Schöpfer Alan Ball steuert die Beziehung zwischen der weiblichen Hauptfigur Sookie und ihrem Vampir-Liebhaber Bill in die Bahnen weiblich konnotierter Idealvorstellungen. Die Menschen-Männer in »True Blood« sind traumatisierte Kriegsveteranen, gefährliche Massenmörder oder naive Nymphomanen – kein Wunder also, dass sich die Kellnerin Sookie (Anna Paquin) zu einem Vampir hingezogen fühlt.

Grundsätzlich wird die vampirische Libido in »True Blood« geradezu ökonomisiert: Vampire sind Sexobjekte, ihre Fans nennen sich ›fangbangers‹, manche Vampire bezahlen Prostituierte, um sie beißen zu dürfen, und Vampirblut wird unter dem Kürzel ›V‹ auch als hochprozentiges Aphrodisiakum verkauft, das bei Menschen zur Abhängigkeit führt. Gleichzeitig ist Vampirsex tabuisiert, und Vampire werden diskriminiert (die Legalisierung der Vampir-Ehe stellt das emanzipatorische Finale der ersten Staffel dar). Dagegen zeigt sich Sookie unvoreingenommen und fasziniert von Vampiren. Und nicht nur darin ähnelt sie Bella aus »Twilight«: Sookie ist Jungfrau (mit Mitte zwanzig!), und während sich der Rest der Kleinstadtbevölkerung die Seele aus dem Leib rammelt, wartet sie auf ›den Richtigen‹. Denn ›das erste Mal‹, so Sookie, »ist eine der wichtigsten Erfahrungen im Leben eines Mädchens«.

Wie Bella und Edward in »Twilight« lernen sich auch Sookie und Bill in einem Moment übersinnlicher Erschütterung kennen. Oder besser: Sie erkennen, dass sie füreinander bestimmt sind. Dabei spielt es eine nicht unerhebliche Rolle, dass Sookie ihre außergewöhnliche Fähigkeit des Gedankenlesens bei Vampir Bill nicht zur Anwendung bringen kann. Da geht es ihr wie Edward, dessen vampirisches Gimmick im freien Zugang zur menschlichen Gedankenwelt liegt, und nur Bella widersteht dieser telekinetischen Spionage. Einander kennenzulernen, wird so zur großen Herausforderung, auch wenn die körperliche Anziehung unerträglich groß ist: Vampirmann und Menschenfrau müssen sich langsam aneinander herantasten. Bella und Edward tun das in nächtelangen Gesprächen, in »True Blood« leckt Bill vorsichtig wie ein Kätzchen die Wunden der lebensgefährlich verletzten Sookie (Vampirspeichel besitzt in der Serie heilende Wirkungen).

»True Blood« benutzt also ähnliche Schlüsseleffekte wie »Twilight«, nur eben raffinierter und logischer. So erklärt sich Sookies späte Jungfräulichkeit mit der unerträglichen Intimität, die aus dem freien Zugang zu den Köpfen ihrer potenziellen Liebhaber resultiert. Bella hingegen will sich mit ihrem Traumvampir um jeden Preis vereinen, aber Edward, dieser fiese Kontrollfetischist, lässt sie zappeln: »Wenn ich es mache, dann für immer.«

Bei Meyer werden Biss, Penetration, Volljährigkeit und Heirat zur Kausalkette. In »True Blood« ist bereits der Spielraum zwischen Beißen und Sex durchdifferenziert: Wie viel, wo und mit welcher Intensität gebissen wird, hängt ganz von der Gelegenheit ab. Beide Paare sind aber ›totally exclusive‹, was das Blutsaugen betrifft. Getrunken wird zu Hause, da ist der Vampirmann treu. Schließlich ermöglicht ihm die feste Bindung an eine Menschenfrau ein zivilisiertes Dasein und zugleich das gelegentliche Ausleben seiner weniger gesellschaftsfähigen Seite.



Wie viel, wo und mit welcher Intensität gebissen wird, hängt ganz von der Gelegenheit ab

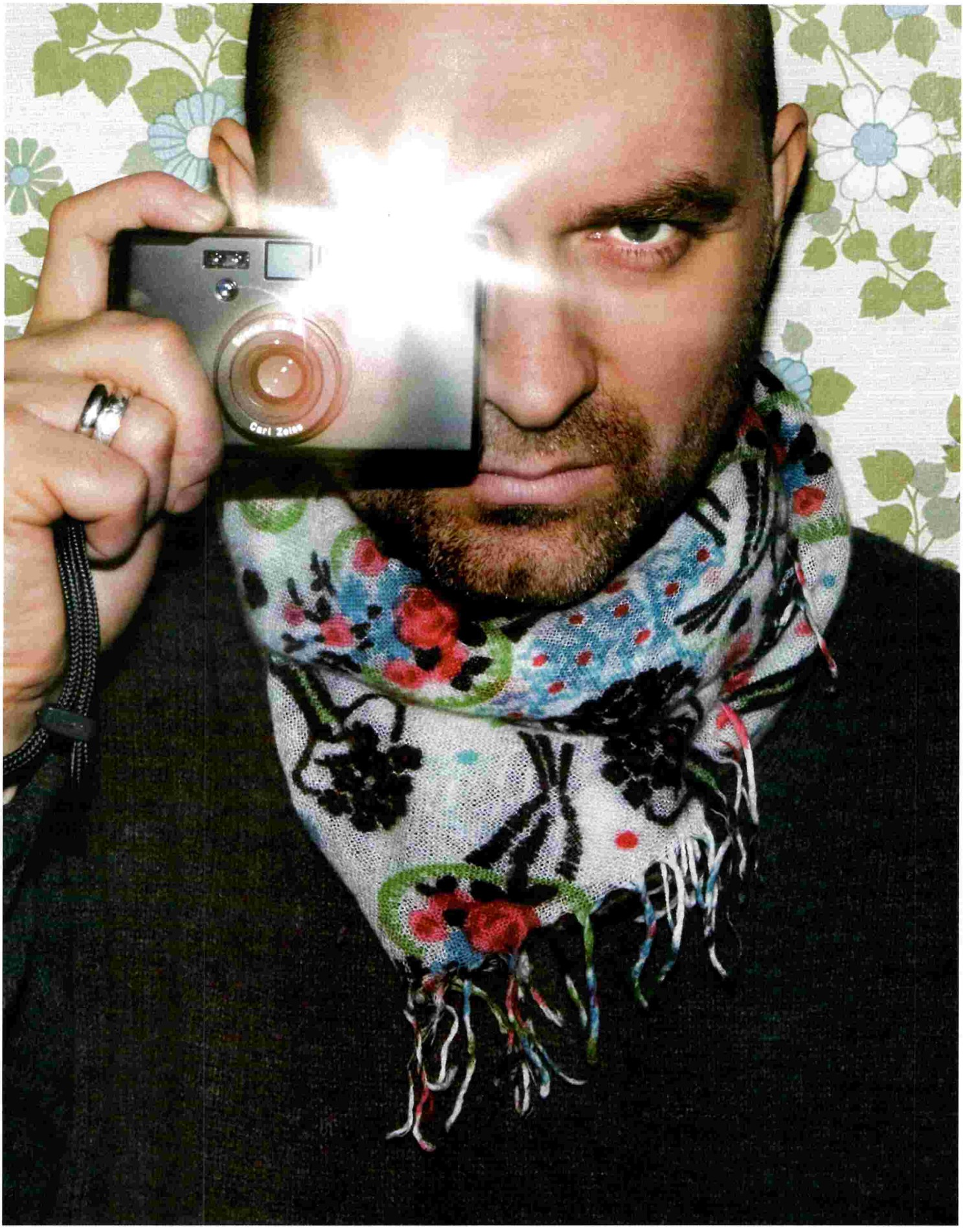
Während sich Bella und Edward also bis in alle Ewigkeit Zeit lassen, tun es Sookie und Bill im letzten Drittel der ersten Serienstaffel. Und natürlich ist es (nach Sookies Aussage) »perfekt«! Vampirmänner, so die moderne weibliche Auffassung, erfüllen Wünsche, die ›gewöhnliche‹ Männer offenlassen. Sie haben einen ausgeprägten Beschützerinstinkt, sehen fantastisch aus, besitzen moralische Werte und können ihre Triebe kontrollieren. Trotzdem sind sie geheimnisvoll. Kurz: Der Alltag wird nie langweilig mit ihnen. So haben die Frauen aus der alten (Männer-)Fantasie des lüsternen Wegelagerers, der seine weiblichen Opfer erst betörte, um sie dann gefügig zu machen, das Beste gemacht, ohne den Spieß einfach umzudrehen (was wohl der Tarantino-Ansatz gewesen wäre): Sie haben sich den Blutsauger schön gedacht. Der Gentleman-Vampir ist eine Erleichterung, für Frau und Vampir.

»Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen«
USA 2008 Regie: Catherine Hardwicke, 117 Minuten, DVD (Concorde) 10.06.09

»New Moon – Bis(s) zur Mittagsstunde«
USA 2009 Regie: Chris Weitz, 126 Minuten, DVD (Concorde) 15.04.10

»Twilight – Eclipse« *USA 2010 Regie: David Slade. Mit Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner u. a., 124 Minuten (Concorde) Kinostart: 15.07.10*

»True Blood – Staffel 1« *USA 2008 Regie: Alan Ball. Mit Anna Paquin, Stephen Moyer u. a., 720 Minuten, DVD (Warner Home Video) 09.04.10*


Carl Zeiss

VOM WARENWERT DER GEFÜHLE

Lukas Moodysson

Kein Geringerer als Ingmar Bergman adelte das Filmdebüt »Fucking Åmål« seines Landsmannes Lukas Moodysson 1998 als »eines jungen Meisters Meisterwerk«. Das lesbische Coming-out-Teenage-Drama zog in Schweden so viele Zuschauer an wie James Camerons »Titanic«. Seit dem hat Lukas Moodysson sechs weitere Filme gedreht, deren thematische und ästhetische Spannweite ihn zu einem der interessantesten Regisseure des europäischen Kinos machte. Seit Anfang Juni läuft nun »Mammut« in den deutschen Kinos, ein Film, der am Ende seiner Premiere im Wettbewerb der Berline 2009 vom Publikum ausgebuht wurde. Moodyssons erste große internationale Produktion ist eine Zäsur, die möglicherweise auch seinen Abschied als Regisseur bedeutet. Ralf Krämer blickt auf Moodyssons Gesamtwerk zurück.

INTERVIEW: RALF KRÄMER **FILMSTILLS:** AUS »MAMMUT«, © 2010 MEMFIS FILM/P-A JÖRGENSEN

Eine kleine Familie kullert durch ihr großzügiges, sonnendurchflutetes Loft. Lachend liegen sie sich in den Armen. »Mammut«, der neueste Film des schwedischen Regisseurs Lukas Moodysson, endet, wie er begonnen hat. Nur ist beim Anblick der Schlussszene nicht ganz klar, ob dieses reine Glück eine melancholische Rückblende auf den Anfang darstellt, oder ob die Wiederholung dieses Rituals besagt: Egal, was sich in den letzten 120 Minuten Film abgespielt hat, die institutionelle Einheit von Vater-Mutter-Kind rechtfertigt jedes noch so abwegige Happy End. Letztere Interpretation teilte die Mehrheit der Pressevertreter am Ende der Premiere von »Mammut« im Wettbewerb der Berlinale 2009. »Family values forever. Und vor allem: um jeden Preis«, spöttelte etwa der Tagesspiegel über die vermeintliche »Global Soap«.

»Es gab viele, die ›Mammut‹ wirklich gehasst haben«, erinnert sich Moodysson. »Andere waren sehr berührt.« Manche Zuschauer hätten ihm erzählt, sie wären in Tränen aufgelöst gewesen. »Und am Schluss haben plötzlich alle gebuht. Für mich als Regisseur war das aber eine wunderbare, sehr interessante Erfahrung.« Das klingt aus Moodyssons Mund weder arrogant, noch kokett. Vielmehr belegt sein Lachen den Lustgewinn, den er aus der Kontroverse zieht. Denn dafür, dass er Kontroversen mag, spricht nicht zuletzt auch die Themenwahl seiner Filme, die sich stets dialektisch zu ihrem jeweiligen Vorgänger verhielten.

»Container« zum Beispiel hatte drei Jahre vor »Mammut« die Berlinale-Besucher nicht buhend, sondern sprach- und ratlos zurückgelassen. In diesem experimentellen Schwarzweißfilm sinnierte die US-amerikanische Schauspielerin Jena Malone 70 Minuten lang in einem Stream-of-consciousness-Monolog über ihr bizarres Hollywood-Leben, über Träume, in denen sie von Britney Spears verschluckt wird. Malones Stimme kommt in dem Film aus dem Off. Sie flüstert wie ein kleines Mädchen, das unter der Bettdecke dem Telefonhörer ihre Geheimnisse anvertraut. Währenddessen streunt ein mehr oder weniger ausgezogener, beleibter Mann stumm und schwerfällig durch ein Chaos aus Müll und Dunkelheit, als hätte sich Jean Cocteaus »Das Blut eines Dichters« in den düstersten Albträumen von David Lynch wiedergefunden.

Moodysson erklärt »Container« als radikale Metapher auf die Reizüberflutung in Zeiten der Globalisierung, quasi als eine Naturkatastrophe. Man könne heute von einem modernen Sozialdarwinismus sprechen, der die Menschen in jene einteile, die sich von der scheinbar schneller verstreichenden Zeit antreiben lassen, und in jene, die zurückgelassen werden oder auch zurückbleiben wollen. Moodysson erwehrt sich nicht dieses »Zustands der Manie, wenn alles auf einen einstürzt«, im Gegenteil: In »Container« lässt er sich davon mitreißen und reagiert mit Kapitulation. »Wie Bob Dylan schon sagte«, holt der Regisseur zu einer seiner gern hergestellten Pop-Referenzen aus: »Ich akzeptiere das Chaos.«

»Aber ich bin mir nicht sicher, ob das Chaos mich akzeptiert«, hatte Dylan 1965 auf dem Cover seines Albums »Bringing It All Back Home« den Satz vollendet, und später in einem Interview hinzugefügt: »Truth is chaos. Maybe beauty is chaos.« Die eigenwillige und verstörende Ästhetik von Moodyssons »Container« jedenfalls rührt daher, dass in dem Film keine Wahrheit erkennbar und die Schönheit nur in ihrer Abwesenheit zu erahnen ist. Moodyssons neuer Film »Mammut« hingegen findet einen höchst ästhetischen Rahmen für die Ungerechtigkeiten und Perversionen der Globalisierung. Der Regisseur zeigt seine Hauptdarsteller Gael García Bernal (»Amores perros«) und Michelle Williams (»Brokeback Mountain«) im schönsten Morgenlicht New Yorks und an den paradiesischen Stränden Thailands. Sein Film ist ein

LUKAS MOODYSSON: »ZU SAGEN, DASS DIE WELT SICH GERADE IN EINEM SCHRECKLICHEN ZUSTAND BEFINDET, IST NICHT PESSIMISTISCH, SONDERN EINFACH DIE WAHRHEIT.«

Arrangement geschmackvoll aufeinander abgestimmter Farben (abgesehen von einem Paar erstaunlich herausstechender Socken an den Füßen des Hauptdarstellers, deren Fliederton später jedoch in einer Blüte im Regenwald Thailands wieder auftaucht – einer dieser beziehungslosen Oberflächenreize, wie sie in »Mammut« gehäuft auftreten).

»Ich wollte zeigen, wie sehr die Menschen darum kämpfen, das Richtige zu tun, und wie schön die Welt eigentlich ist«, erklärt Moodysson den Impuls, dem »Mammut« folgt. Zudem schlägt sich sein Interesse an einer ganz bestimmten Berufsgruppe im Drehbuch nieder: »Ich habe viel über Putzkräfte gelesen, Menschen, die die Lebensräume anderer Menschen sauber halten. Die Machtstrukturen, die sich dahinter verbergen, finde ich interessant.« Heraus kamen zwei parallel laufende Geschichten: die von der eingangs erwähnten New Yorker Kleinfamilie und jene, die von deren Kindermädchen erzählt. Die Jobs von Leo (Computerspiele-Entwickler) und Ellen (Chirurgin) führen das Paar bis ans andere Ende der Welt (Leo muss zu einer Vertragsunterzeichnung nach Bangkok) oder an die eigenen Grenzen (unter Ellens Händen stirbt ein angeschossenes Kind auf dem OP-Tisch). Beide verdienen genug, um ihre Tochter Jackie rund um die Uhr von der Nanny Gloria (Marife Necesito) betreuen zu lassen. Gloria wiederum träumt von einem kleinen Haus für sich und ihre Familie, daheim auf den Philippinen. Um das Geld dafür zusammenzusparen, nimmt sie die Trennung von ihren beiden Söhnen in Kauf.

»Alles ist so grün, die Luft so klar, die Meere sehen so hübsch aus«, beschreibt Moodysson seinen Blick auf die schöne globalisierte Welt. »Gleichzeitig wollte ich die Tragödie der Gegenwart zeigen, wollte deutlich machen, wie viel Schmerz es trotz aller Schönheit gibt.« Das sieht in »Mammut« dann so aus: Glorias Söhne weinen am Telefon vor lauter Sehnsucht nach ihrer Mutter. Glorias liebevolles Verhältnis zu ihrem Mündel Jackie macht Mutter Ellen eifersüchtig. Leo mimt den Retter aus der Ferne – und beginnt eine Affäre mit einer thailändischen Prostituierten. Und Glorias älterer Sohn beschließt, auf dem Kinderstrich für pädophile Globalisierungsgewinnler Geld zu verdienen, damit seine Mutter endlich nach Hause kommen kann.

Das klingt nach einem Kino der Schuldkomplexe, und Moodysson kann dem nur zustimmen: »Das Gefühl der Schuld ist sehr präsent in mir. Ich halte es für konstruktiv und auch für notwendig. Es inspiriert mich.« Das mag sich nach einer Wohlstandsapologie der ersten Welt anhören, und auch nach hedonistisch motiviertem Elendsmissbrauch. Doch Moodysson kehrt eher den Fatalismus heraus, der hinter allem steckt: »Was soll man machen? Es ist nun mal das Traurige am Schönen, dass all die Schönheit das Elend nicht verschwinden lässt, sondern nur verdeckt.« Den Vorwurf der Schönfärberei weist der Regisseur also entschieden zurück und resümiert: »Zu sagen, dass die Welt sich gerade in einem schrecklichen Zustand befindet, ist nicht pessimistisch, sondern einfach die Wahrheit. Wenn man aber genau hinschaut, gibt es immer Hoffnung, und genau hinschauen muss man immer.«

»Genau hinschauen«, darin ist Lukas Moodysson ein Meister seines Fachs. Mitte der neunziger Jahre stellte der Autor und Lyriker fest, dass ihm Worte allein nicht mehr genügten. Er begann sie »als Werkzeug für etwas anderes« zu benutzen, und debütierte schließlich 1998 mit seinem Film »Fucking Åmål«. Darin gelang, untermalt von Robyns Pop-Hit »Show Me Love«, die stimmige Verbindung der ungeschminkten Direktheit eines John Cassavetes und der publikumsfreundlichen Leichtigkeit von Teenie-Komödien à la »American Pie«. Nicht zuletzt die agile Kameraarbeit in dem Film überzeugte. Der dokumentarisch unruhige Stil wurde von vielen als Dogma-ähnliche Handkamera missverstanden. Tatsächlich kontrollierte Moodysson seinen höchst ›real‹ agierenden und zumeist aus Laien bestehenden Cast vom Stativ aus. Und dank seinem gekonnten Umgang mit dem Werkzeug der Sprache geht es in »Fucking Åmål« auch ohne

DIE REALITÄT HOLTE MOODYSSONS KINO DER SCHULD EIN: THAILAND, DER SPIELORT SEINES FILMS »MAMMUT«, STAND ZWISCHENZEITLICH AM RANDE EINES BÜRGERKRIEGES

Furcht vor Klischees zur Sache: »Tschüss, wir haben jetzt Bock auf 'nen Fick«, verabschieden sich die beiden frisch verliebten 15-jährigen Mädchen von den konsterniert glotzenden Mitschülern und Lehrern.

Nach »Fucking Åmål« blieb sich Moodysson stilistisch vorerst treu, führte aber bereits mit seinem zweiten Film eine Art dialektisches Prinzip in die Themenauswahl ein. Der Regisseur verneint zwar jedes Kalkül (»Autoren und Künstler machen selten Pläne. Sie handeln eher intuitiv.«), aber auf die leichte Coming-out-Story folgte mit »Zusammen!« zwei Jahre später eine Komödie über die konfliktreichen Beziehungsgeflechte innerhalb einer Hippie-Kommune. Und im Gegensatz zu der dort proklamierten »Alle für einen«-Solidarität sollte im nächsten Film, in »Lilja 4-ever« (2002), der »Einer für alle«-Einzelkämpfer Jesus im Mittelpunkt stehen. Heraus kam – wahrscheinlich eine dieser intuitiven künstlerischen Entwicklungen – ein Drama über ein junges Mädchen aus dem Baltikum, das von ihrem Freund nach Schweden in die Zwangsprostitution verkauft wird. Wiederum zwei Jahre später, im Jahr 2004, griff dann »A Hole in My Heart« auf den ästhetischen Bruch von »Container« vor und spielte mit »Ich beichte in die Kamera«-Szenen und den voyeuristischen Reality-Konventionen von »Big Brother«. Wegen pornografischen Inhalts kennzeichneten die schwedischen Medienwächter den Film mit einem Warnhinweis: »Verstörende Bilder« – ein Stigma, das in Schweden zuletzt 1976 Pasolinis »Salò« angeheftet worden war.

Solange sich Moodysson auf ein begrenztes Milieu sowie auf wenige willensstarke Charaktere konzentrierte, konnte er seinen genauen Blick auf den »Warencharakter der Gefühle« – so definiert der Regisseur das Hauptthema seines Schaffens – in spannendes Kino übersetzen. Mit »Mammut« hingegen gelangt er an die Grenzen dieser Ausdruckskraft. In der globalen Dimension verschwimmt Moodyssons genauer Blick, wenn die Menschen (immer willensschwächer) zu Waren werden. Gefühle sind nicht mehr die Triebfedern ihres Handelns, sondern nur noch Schmiermittel oder Sand im Getriebe eines Warenverkehrs. Zum Symbol der Frustration darüber wird in »Mammut« ein Füller. Er kostet 300.000 Dollar und ist mit dem Elfenbein des titelgebenden Mammuts verziert. Leo soll mit ihm den Vertrag unterzeichnen, der ihn zum Multimillionär machen wird. Die handschriftliche Signatur wird als analoger zwischenmenschlicher Anachronismus noch einmal mit Bedeutung aufgeladen; der Füller landet wenig später bei einem Straßenhändler mit einer Deflationsrate von annähernd 100 Prozent.

Anders als bei der Unterschrift von Hand, deren Aussterben Moodysson gestisch vorwegnimmt, musste »Mammut« bereits im Vorfeld seines deutschen Kinostarts ein Stück der eigenen Historisierung hinnehmen. Im Mai wurden in Thailand im Zuge der eskalierenden Proteste von Regierungsgegnern einige repräsentative Gebäude von Bangkok in Schutt und Asche gelegt. Im Angesicht der angespannten Lage im Urlaubsparadies, das zwischenzeitlich am Rande eines Bürgerkrieges stand und doch den überlebenswichtigen Anschein von Normalität in Abhängigkeit vom Tourismus zu wahren sucht, kann die wertkonservative Volte und das von Luxusproblemen gebeutelte Wohlstandsfamilienglück in »Mammut« nur verblassen.

Lukas Moodysson steckt in einer Sackgasse. Und das scheint niemandem so klar zu sein wie ihm selbst. »Ich sehe es nicht als künstlerische Krise, aber ich weiß momentan weder, warum ich hier bin, noch wohin ich gehe.« Woran er gerade schreibt, darüber mag er nicht reden. An einen neuen Film von Lukas Moodysson ist derzeit nicht zu denken.

»Mammut« *Schweden, Dänemark, Deutschland 2009, 129 Min. mit Gael García Bernal, Michelle Williams, Marife Necesito u. a. (MFA), 03.06.10*
»Raus aus Åmål« *Schweden 1998 (Concorde)*
»Zusammen!« *Schweden 2000 (Concorde)*
»Lilja 4-ever« *Schweden 2002 (Sunfilm)*
»A Hole in my Heart« *Schweden 2004 (Universum)*

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Wichtige Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER

»Red Riding – 1974«

Der englische Poet William Ernest Henley (1849-1903) gilt nicht nur als Vorbild für die Figur des einbeinigen Piraten Long John Silver aus Robert Louis Stevensons Roman »Die Schatzinsel«. Henley schrieb auch, als ihm 1875 aufgrund seiner Tuberkulose im Alter von 25 Jahren der zweite Fuß amputiert werden sollte, im Krankenbett das Gedicht »Invictus«: »I am the master of my fate / I am the captain of my soul«. Mit diesen Zeilen führt in Clint Eastwoods Film **INVICTUS – UNBEZWUNGEN** der Kapitän einer südafrikanischen Rugby-Mannschaft sein Team zum Sieg des World Cups 1995 – im eigenen Land wohlgemerkt, und zwar im ersten Jahr der Präsidentschaft Nelson Mandelas (vgl. auch Klaus Theweleits Fußball-Essay ab S. 60). Die Springboks, das fast ausschließlich weiße Team von Kapitän Francois Pienaar, galten damals als Relikt der Apartheid. Eastwood aber lässt sie dasselbe Gedicht Henleys als Schlachtruf auf den Lippen tragen, das auch Mandela in den 27 Jahren seiner Haft begleitet und Kraft gegeben hatte. So darf am Ende dieses humanistischen Polit-Sport-Dramas der Handschlag zwischen Mandela und Pienaar natürlich nicht fehlen.

Ungleich spielerischer überführt Ken Loach in **LOOKING FOR ERIC** die Weisheit Sepp Herbergers, »Fußball is auf'm Platz«, in den praktischen Imperativ: »Es gibt nichts Gutes, außer man tut es.« Gedreht in Manchester, erscheint hier der geniale französische Fußballer Éric Cantona (als er selbst) einem depressiven Postboten in einer Joint-Wolke und verleiht ihm neues Selbstvertrauen – mit Meditationen über seine schönsten Spielzüge für Manchester United. Eine optimistische Working-Class-Fantasie. Ihr Gegenstück bilden die Psychokrimis der nordenglischen **RED RIDING TRILOGY**, sie wurden von verschiedenen Regisseuren mit unterschiedlicher Ästhetik verfilmt. In drei Episoden wird die ausdauernde Jagd nach einem fanatisch-religiösen Kindermörder in der ehemaligen Grafschaft Yorkshire erzählt. Die Spurensuche beginnt 1974, als im Zuge der großen Verwaltungsreform der Schlachtruf »Wir sind aus dem Norden, wir tun was wir wollen« über das Hochland gellt. Doch hinter dem geradezu fröhlich wirkenden Anarchismus herrscht das Böse, in Form von Kapitalismus, Korruption, Verbrechen und Perversion. Die Unterschicht ist versklavt in sozialer Abhängigkeit, Kinder sind der Lust der Mächtigen unterworfen. Eine äußerst düstere britische Produktion des Channel 4, die im Format eines Fernsehmehrteilers auch Mut und Innovationspotential unter Beweis stellt. In Schleswig-Holstein wiederum, wo ja auch die Angelsachsen einen Teil ihrer Wurzeln haben, hat der eigensinnige Regisseur Sven Taddicken **12 METER OHNE KOPF** gedreht. Hier liegt Roland Zehrfeld als Klaus Störtebecker auf der Ostsee vor Anker. Wir schreiben das Jahr 1401, und der legendäre Seeräuber ringt um seinen Lebensentwurf zwischen fortgesetzter Piraterie gegen das Großkapital (Schlachtruf: »Fickt die Hanse!«) und dem Rückzug ins Private. Mit Romantik und Witz in den Segeln umschifft »12 Meter ohne Kopf« bravourös alle Klippen üblicher Kommerzkomödien und die Untiefen staubiger Kostümschinken.

In **UP IN THE AIR** von Jason Reitman fliegt Ryan Bingham, gespielt von George Clooney, quer durch die USA, um einen schmutzigen Job zu erledigen: Er wickelt Kündigungen ab, wo Personalchefs die Lust dazu fehlt. Für Ryan geht das gut, bis er sich – na klar – verliebt. Die ungeheuer erwachsene Tragikomödie besetzte Reitman auch mit jeder Menge Laiendarstellern, die tatsächlich kurz zuvor arbeitslos geworden waren und den Entlassungsgesprächen im Film ein geradezu erschütterndes Maß an Glaubwürdigkeit verleihen. Politische Statements hätte man auch in einer Family-Entertainment-Produktion wie **WOLKIG MIT AUSSICHT AUF FLEISCHBÄLLCHEN** kaum vermutet. Doch der 3D-Animationsfilm über den genialischen Teenager Flint und seinen Food-Replikator FLZN-DEFR wurde als affirmative Hommage an das Kinodebüt von Michael Moore, »Roger & Me« aus dem Jahr 1989, konzipiert. Moore hatte sich Ende der Achtziger an die Fersen des damaligen Chefs von General Motors, Roger Smith, geheftet. Er wollte ihn zu den Schließungen der GM-Fabriken in seiner Heimatstadt Flint (!) befragen, wo man währenddessen versuchte, die Stadt für Touristen attraktiver zu machen – mit der Errichtung eines Automobil-Themenparks. Man ersetze GM durch eine Fischfabrik, schon hat man »Wolkig mit Aussicht auf Fleischbällchen«, inklusive Vergnügungsthemenpark »Sardinen«.

»Invictus – Unbezwungen« *USA 2009 (Warner)*
»Looking for Eric« *GB 2009 (Icon)*
»Red Riding Trilogy« *GB 2009 (Kinowelt)*
»12 Meter ohne Kopf« *Deutschland 2009 (Warner)*
»Up in the Air« *USA 2009 (Paramount)*
»Wolkig mit Aussicht auf Fleischbällchen« *USA 2009 (Sony)*

Circle of LOve®

PAUL KALKBRENNER
SIMIAN MOBILE DISCO DJ SET
WHOMADEWHO
LEXY & K-PAUL
MICHAEL MAYER
OLIVER KOLETZKI feat. FRAN
CHICKS ON SPEED / MARCEL DETTMANN
BEN KLOCK / ROBAG WRUHME
ALEJANDRO VIVANCO / DAZE MAXIM
TOLGA FIDAN & SEUIL / ALI KURU / CESS
FRANCO BIANCO / JOACHIM
GONZALES aka GURTZ / MARC FAENGER
MATHIAS BRADLER / SIMINA GRIGORIU
MARCEL WOYT / DIRK SIEDHOFF
PIERRE SCHWEDA / MARCO GAZETTA
PUSH.PUSH MORE TO BE ANNOUNCED SOON...

Tickets

15 € limitierter Frühbucherpreis bis zum 30. Juni!

27 € regulärer Vorverkauf

Alle Karten zzgl. Gebühren der jeweiligen Vorverkaufsstellen.
Bundesweiter Vorverkauf an allen CTS Kartenhäusern, Eventim.de und Partytickets.de

Bustouren aus über 80 Städten auf partytickets.de

22/8/2010

Neuss / RennbahnPark

Open Air Festival zwischen Düsseldorf, Köln und Krefeld

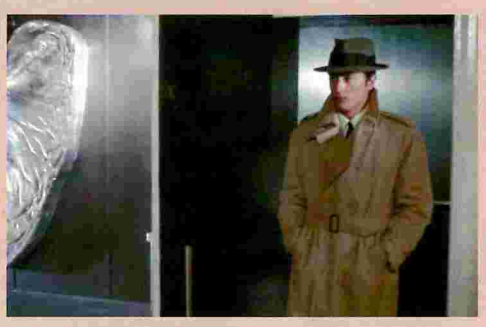
CIRCLEOFLOVE.DE

&bynd Bionic-Systems.com Neuss Marketing RennbahnPark.de User Group Cologne live Atrium Tondezernat eventim PARTYTICKETS.DE YOUR TICKET DEALER Raveline GROOVE intro festivalguide.de DE:BUG

BLICKE ZWISCHEN LEBEN UND TOD

Bilder, die die Welt bewegten: Jean-Pierre Melvilles »Der eiskalte Engel« (1967)

TEXT: ROBERT DEFCON



In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: »Der eiskalte Engel«, Jean-Pierre Melvilles ikonischer Alain-Delon-Film von 1967, der geradezu nach einer Wiederveröffentlichung auf DVD schreit.

Die Silhouette eines Citroën DS schiebt sich in das fahle Neonlicht vor einem Pariser Nachtclub. Ein Mann im Trenchcoat steigt aus. Er lässt den Motor laufen. Seine Zigarette schnippt er in den Rinnstein, dann betritt er das Etablissement. Den Hut tief ins Gesicht gezogen, eilt er vorbei an der Garderobe, zielstrebig den Toilettengang hinunter. Dabei streift sein Blick die Pianistin Valerie, die in einem goldfunkelnden Abendkleid Barjazz für die High Society klimpert. Jef Costello – so heißt der Mann – zieht sich weiße Handschuhe über. Die Musik endet. Beifall – dann Stille. Jef (Alain Delon) betritt das Büro des Clubbesitzers. »Wer sind Sie?«, fragt dieser. »Das ist völlig uninteressant«, antwortet Jef. »Was wollen Sie?« – »Sie umbringen.« Der Mann hinterm Schreibtisch zieht einen Revolver, doch Jef ist schneller – er tötet den Mann mit zwei Schüssen. Draußen auf dem Gang begegnet er Valerie (Cathy Rosier), ihre Blicke treffen sich. Jef zögert kurz, er streift die Handschuhe ab. Dann verlässt er zügig den Club, steigt in den DS und drückt aufs Gaspedal.

Jef Costello ist kein bloßer Auftragsmörder, er ist ›der Samurai‹ – so auch der französische Originaltitel des Films, »Le Samouraï« –, ein wortkarger, emotional distanzierter Asket, der nach einem strengen Kodex tötet und so stilvoll wie unaufhaltsam auf den eigenen Tod zusteuert. Wenn Jef in sein karges, stets abgedunkeltes Apartment zurückkehrt, verfällt er in Regungslosigkeit wie in stilles Gebet. Nur das Zwitschern eines Kanarienvogels erhellt diese Mönchszelle – das Tier und sein Besitzer teilen ein Schicksal: Jeder sitzt in seinem ganz eigenen Käfig.

In einer seiner stärksten Filmrollen spielt Alain Delon den Gangster als verstörten Alleingänger: asexuell und Macho zugleich, moralisch verpflichtet, aber emotional reaktionslos, unabhängig, aber nie frei. Melville beschäftigte sich vor dem Dreh mit schizoiden Persönlichkeitsstörungen, um sie im Film mit der (pseudo-)japanischen Lebensphilosophie des Kriegers zu überlagern: »Es gibt keine größere Einsamkeit als die eines Samurai, außer vielleicht die eines Tigers im Dschungel.« Mit diesen meditativen Worten beginnt Melville seine Reflektion über die heroische Einsamkeit seines Protagonisten. Auf ausschweifende Dialoge verzichtet er. Stattdessen erzählt er in abgetönten, schlichten Farbbildern, die optisch stilprägend waren für eine Vielzahl nachfolgender Post-Noir-Filme und die inhaltlich John Woos »The Killer« (1989) und Jim Jarmuschs »Ghost Dog: The Way of the Samurai« (1999) inspirierten.

Jean-Pierre Melville war eine Ausnahmeerscheinung im französischen Film. Er gilt als der erste ›auteur complet‹, als Regisseur, der seine Drehbücher selbst schrieb, in dessen Hand auch Schnitt und Ton lagen. Sein Studio in der Pariser Rue Jenner ging kurz nach Vollendung der Dreharbeiten zu »Der eiskalte Engel« in Flammen auf. Die Filmrollen blieben verschont, Jefs Kanarienvogel überlebte nicht.

Das in »Der eiskalte Engel« beschriebene urbane Paris wirkt kalt, oft düster. Melville bewegt sich hier weniger in der Gegenwart der späten sechziger Jahre als vielmehr in einem Universum von Zitaten aus US-Noir-Klassikern. Dabei verzichtet er bewusst auf aktualisierende Mode- oder Stilzitate, wie sie sonst die Nouvelle Vague prägten: keine Miniröcke, dafür elegante, aber damals längst uncoole Herrenhüte, ein zum Fetisch erhobener Old-School-Chic, dazu Showdown-Szenen wie im Western. Melville will ein Bild erzählen, eine Komposition, die aus anderen Songs gesampelt ist; keine Geschichte, schon gar keine realistische. Die Dramaturgie bedarf weder einer tragischen Backstory noch eines Erkenntnisgewinns seitens des Helden. Jef folgt existenzialistisch gleichmütig dem Mechanismus seines Rituals, das ihn unausweichlich zum eigenen Ende führt.

Über Leben und Tod entscheiden in »Der eiskalte Engel« nicht zuletzt die Blicke: Mit wachem Blick checkt Jef Costello seine Umwelt ab – dabei scheinen die Augen der anderen ständig auf ihm zu ruhen. Jefs Anonymität und Unangreifbarkeit sind durch den aufmerksamen Blick der Bar-Pianistin Valerie gefährdet. Als Zeugin könnte sie das Alibi erschüttern, das Jef sich für die Tatnacht bei seiner Geliebten Jane Lagrange verschafft hat. Doch die Gefahr, die von Valerie ausgeht, wird zunächst gebannt: Während einer Gegenüberstellung auf dem Polizeirevier schaut Valerie Jef fest in die Augen, bevor sie bezeugt: »Ich habe diesen Mann noch nie gesehen«. Er: »Ich danke Ihnen«. Sie: »Ich sage nur die Wahrheit.«

Diese fast zärtlichen, mindestens aber respektvollen Blicke, die eine Verbindung zwischen dem Killer und der Zeugin stiften, sie bleiben der Geliebten verwehrt. Melville setzt Jane (gespielt von Delons damaliger Frau Natalie) in ihrer devot-lasziven Opferrolle in Szene und lässt Jef mit demonstrativem Desinteresse an ihr vorbeiblicken – vielleicht, weil sich ein Opfer, um das man nicht kämpfen muss, für einen Samurai kaum ›lohnt‹. Im Laufe des Films sieht sich Jef jedoch zunehmend in die Enge getrieben. Ein Barkeeper aus dem Nachtclub hat ihn erkannt. Der Kommissar lässt ihn rund um die Uhr überwachen, drängt gar Jefs Geliebte zu einem Widerruf des Alibis – sie indes hält stand. Zudem sieht Jefs Auftraggeber in dem Killer nun ein Geschäftsrisiko, dessen es sich zu entledigen gilt. Nach einem misslungenen Anschlag auf Jefs Leben versucht er, Jef mit einem stattlichen Sümmchen für einen weiteren Mord zu engagieren – Valerie soll aus dem Weg geschaffen werden. Der eiskalte Engel hingegen bleibt unbeirrbar: Für den heimtückischen Mordplan muss sein Auftraggeber mit dem Leben bezahlen – Jeff ist nicht bestechlich. Sein Ehrgefühl verbietet es ihm, eine loyale Zeugin auszuschalten. Und selbstredend besiegt dieses Ehrgefühl auch das Misstrauen, welches er anfänglich gegenüber Valerie hegte. Doch für Melville ist Valerie ein Todesengel.

Wohlwissend, dass er von der Polizei beschattet wird, sucht Jef erneut den Tatort auf. Diesmal stellt er den Motor des Wagens ab. Mit ungeladener Pistole nähert sich Jef Costello der Bühne des Nachtclubs. Als er die Waffe auf die Pianistin richtet, erschießt ihn die Polizei. Bizarrer Triumph eines Mannes, der, wie er sagt, »niemals verliert«.

»Der eiskalte Engel« *Frankreich 1967, Regie: Jean-Pierre Melville. Mit Alain Delon, François Périer, Cathy Rosier u. a., 100 Minuten, DVD (René Chateau / Import), eine deutsche Fassung lässt auf sich warten*

HETZJAGD AUF AMERIKA

Wichtige Musikvideos: M.I.A.s »Born Free«

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE

In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Bedingungen des digitalen Zeitalters spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge schaut sich Sebastian Hammelehle noch einmal genau M.I.A.s »Born Free«-Video an – und findet, dass die Putzigkeit der Opfer der Glaubwürdigkeit des Clips im Weg steht.

Spätestens seit Quentin Tarantino in »Reservoir Dogs« einen Gangster zeigte, der zu »Stuck in the Middle With You« von Stealers Wheel wohlchoreografiert das Ohr eines Polizisten abschnitt, ist klar, dass Folter, Grausamkeit und Popkultur eine hervorragende Einheit bilden können. Pop ist keineswegs grundsätzlich das Medium der Humanität, wofür ihn Neil Young 1970 mit seiner Ballade »Ohio«, einem Song über vier von der amerikanischen Nationalgarde erschossene Studenten, noch hielt. Heute dient Pop selbst als Gewaltstimulanz, auch für US-Soldaten. Bilderbuchhaft dargestellt wird das in Michael Moores »Fahrenheit 9/11«, in dem G.I.s den Bloodhound-Gang-Song »Fire Water Burn« als Hintergrundmusik für ihre Einsätze loben. In Denis Johnsons Reportageband »In der Hölle« tritt gar ein liberianischer Rebellenführer auf, der erst auf der Gitarre »Rivers of Babylon« spielt, bevor er ein Video vorführt, das zeigt, wie er einem gefesselten Gegner die Ohren abschneiden lässt. Was Tarantinos Mr. Blonde kann, das kann dieser echte Krieger eben schon lange – und die geile, krasse Inszenierung im Film und die ebenso krasse, für das Opfer allerdings ziemlich fatale Realität in der dokumentarischen Aufnahme inspirieren sich längst gegenseitig.

Als Romain Gavras 2008 in seinem Video zum Justice-Track »Stress« eine Gruppe vermummter Jugendlicher zeigte, die sich ihren Weg von der Banlieue in die Pariser Innenstadt freiprügelte, um schließlich einen Citroën BX abzufackeln, war das eine direkte, der Heftigkeit der Realität nahekommende filmische Umsetzung französischer Vorstadtkrawalle. Mag auch der entscheidende Umsturz gemäß Gil Scott-Herons Jahrhundertmotto »The Revolution Will Not Be Televised« nicht im Fernsehen gezeigt werden (aber mit Sicherheit auf YouTube): Gavras' filmische Verdichtung eines so ziellosen wie zielgerichteten und damit archetypischen Riots zeigte, dass ein Musikvideo den gewünschten Promowirbel entfalten kann, ohne inhaltlich diffus sein zu müssen – und war damit ein Gegenentwurf zur lange Reihe der Schockvideos, die 1983 mit John Landis' Zombiefilm zu »Thriller« von Michael Jackson begann und über Jonas Åkerlunds Clip zu »Smack My Bitch Up« von The Prodigy bis hin zu »Rock DJ« von Robbie Williams führte: In dem war der Sänger im Stil von Gunter von Hagens »Körperwelten« ganz ohne Haut zu sehen.

Wenn Romain Gavras, 1980 geboren und Sohn des Autorenkino-Altmeisters Constantin

Costa-Gavras, für den Elektropunksong »Born Free« von M.I.A. nun einen Clip dreht, den die Bild-Zeitung als »das brutalste Musikvideo des Jahres« bezeichnet und den YouTube für Minderjährige sperren ließ, scheint das direkt an »Stress« anzuschließen. »Born Free« zeigt an ihren Abzeichen eindeutig erkennbare US-Soldaten, die in einer ungenannt bleibenden Stadt (gedreht wurde in L.A., das aussieht, als sei es Santiago) Jagd auf Rothaarige machen, ihre Gefangenen in die Wüste fahren, dort einen Jungen per Kopfschuss erledigen und die verbliebene Gruppe quer durch ein Minenfeld jagen. Fast malerisch explodieren die Körper vor dem hellblauen, von Wölkchen durchzogenen Horizont.

Viele Kritiker sahen in dem Video eine Anspielung auf »Punishment Park«, Peter Watkins' 1971 im Stil eines Dokumentarfilms gedrehte Geschichte über Straflager für Hippies. Doch »Punishment Park« bringt, ebenso wie Neil Youngs »Ohio«, den historisch nachvollziehbaren Verdacht zum Ausdruck, es habe in der US-Regierung Anfang der Siebziger Kräfte gegeben, denen zur Bekämpfung der blühenden Gegenkulturen fast jedes Mittel Recht war. Ein derart konkreter Hintergrund fehlt »Born Free«. Rothaarige fungieren hier, ganz wie in »Ginger Kids«, einer 2005 ausgestrahlten »South Park«-Folge, als Platzhalter für das Genozidopfer X. Doch was im satirischen Zeichentrickfilm noch halbwegs funktioniert, scheitert in Gavras' Clip auf ganzer, fast neunminütiger Länge. Der Kunstgriff der Verniedlichung eines unniedlichen Sachverhalts erlaubt es in »South Park«, eine harmlose Chiffre für eine verfolgte Minderheit einzusetzen. Im bewusst martialisch aufgezogenen »Born Free«-Clip dagegen steht die Putzigkeit der Opfergruppe der Glaubwürdigkeit des Videos ebenso massiv im Weg wie die Tatsache, dass die Täter im Gegensatz zu den Opfern nicht codiert werden. Das mag für ein antiamerikanisches ›High Five!‹ gut sein, ist in seiner Vereinfachung aber das Gegenteil von Analyse. Wo Amerikaner als Inbegriff des Bösen dienen, braucht kein Europäer mehr über die Rolle seines Landes in den Kriegen und Krisen der Welt nachzudenken.

Die explizit gezeigten Details des Films (von Minen abgerissene Hände, fette Ärsche eines Paars beim Geschlechtsverkehr) erwecken den Eindruck, dass der Regisseur mit »Born Free« alles versucht hat, um nicht nur seinen »Stress«-Clip, sondern auch die Realität an Heftigkeit zu übertreffen – ein so aussichtsloses wie unnötiges Unterfangen in einer Zeit, in der auf dem digitalen Dorfplatz des Internets echte Hinrichtungen bestaunt werden können wie in den besten Tagen des Feudalismus. So ist Gavras' Clip nichts anderes als ein Gewaltporno. In Kombination mit M.I.A.s treibender Musik dürfte er sich zum Scharfmachen von Kriegern ebenso gut eignen wie die Bloodhound Gang.

SPEX POP BRIEFING

MIT

CHRISTOPH BRAUN, MAX DAX, ROBERT DEFCON, LUKAS DUBRO, SEBASTIAN HAMMELEHLE, THOMAS HÜBENER, SILKE JANOVSKY, HOLGER KLEIN, RALF KRÄMER, ARAM LINTZEL, MICHAEL LUTZ, OSKAR PIEGSA, ANDREAS REIHSE, CHRISTOPH TWICKEL, ANNE WAAK

CHLOÉ

»One in Other«

(Kill The DJ / Broken Silence)
14.05.10

Max Dax: Beschleunigung und Abbremsung, Anfang und Ende, Euphorie und Melancholie, all das liegt bei Chloé nahe beieinander. Die Pariserin folgt auf ihrem phänomenalen zweiten Album »One in Other« der alten Weisheit, wonach man stets so berühmt wird, wie man zuvor bereit ist, die Coolness hinter sich zu lassen. Sie bricht hier mit den Regeln der Clubmusik. Sie lässt Nähe zu, sie singt Persönliches, sie wechselt die Tempi. In den zehn Tracks des Albums verzögert sie den Kick-off des Beats, etwa in dem Song »Word for Word«, dermaßen schmerzhaft über gelernte Grenzen hinaus, bis die Spannung des Stillstands unerträglich wird – doch just, wo man sich als Hörer damit abgefunden hat, dass man es hier offenbar mit nicht-funktionaler Tanzmusik zu tun hat, setzt ein Basslauf ein, der einem in Zeitlupe Hören und Sehen raubt.

Andreas Reihse: Man kann »One in Other« mit großem Gewinn zu Hause hören, oder auch laut im Auto, die zehn Tracks wirken stellenweise wie echte Songs. Ein enorm willkommener Spin-off für ein Club-Album! Überhaupt lautet das Stichwort hier Nicht-Funktionalität: Chloés neue Musik ist Clubmusik, die aber weder für den Peaktime-Einsatz gedacht ist, noch für den Chillout-Floor (auch wenn sie auf solch einem vielleicht sogar gut ›funktionieren‹ würde). Schon lange klangen die Tracks auf einem DJ/Producer-Album nicht mehr so, als seien sie speziell für die Eröffnungsphase eines DJ-Sets geschrieben worden, oder für den Ausklang einer Nacht. Kann man vielleicht wie beim Schach von der Pariser Eröffnung und vom Pariser Endspiel sprechen?

Anne Waak: Auf dem Cover von »One in Other« bricht Chloé noch mit einer weiteren Regel des Techno: dass die Produzenten weitestgehend gesichtlos zu bleiben haben. Auf der Fotografie lächelt sie ein Lächeln, das für eine Schachspielerin zu leise ist, wir sehen es in Nahaufnahme, in Schwarzweiß. Das ist der selbstgewisse Blick einer Frau, die genau weiß, wie man Melodien schreibt, die einen nicht mehr so schnell verlassen.

Aram Lintzel: Genau. Trotz der nicht tot zu kriegenden ›Der Autor ist tot‹-Ideologie des Techno darf man hier nicht unter den Tisch fallen lassen, dass Chloé eine Frau ist. Denn der Autor mag vielleicht von uns gegangen sein, den männlichen DJ-Akteur aber, der die Konkurrentinnen gerne paternalistisch zur Seite nimmt, gibt es selbst in aufgeklärten Nachtleben-Milieus nach wie vor.

Waak: Noch deutlicher als auf ihrem gefeierten Debüt »The Waiting Room« aus dem Jahr 2007 interessiert sich Chloé auf »One in Other« für Gesang. Er ist als solcher allerdings nur höchst unzureichend beschrieben: Er mäandert von verständlichen Textzeilen bis hin zu wortlosen Sirenengesängen und synthetisch geschichteten Chören. Gesang fungiert in Chloés verschatteten, mit weitflächigen Keyboard-Teppichen ausgelegten Hallräumen als Verankerung und dezentes Hitmodul. Das titelgebende Stück ist ein von Klingklongs begleiteter, somnambul dahinschleichender Lovesong. Mehr als dass sie singt, verteilt Chloé hier mit flüsternd-monotoner Stimme Segensgrüße in eigener Sache: »Bless the one who wants to have me / If you want me / Now and forever«. Eine Liebeserklärung wie ein durch trockeneiskalte Nebelschwaden gleitendes Geisterschiff. Unheimlich, einen hypnotischen Sog entwickelnd.

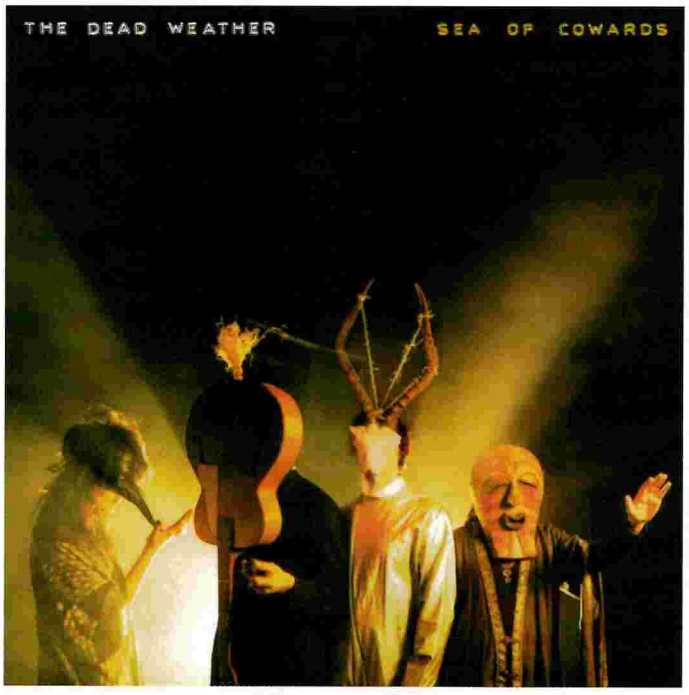
Dax: »Blessed is the one / You can have me forever«. Was gibt es Aufregenderes als Verführung? Zugleich entspricht Chloés selbstbewusstes Werben um sie oder ihn aber so gar nicht dem lauten Rollenmodell, das derzeit so

PLATTE DER AUSGABE

»Sea of Cowards« von The Dead Weather (Warner)

21.05.10

Ralf Krämer: Drei Jahre nach dem bis dato letzten Studioalbum der White Stripes, zwei Jahre nach dem zweiten Album der Raconteurs, ein Jahr nach dem Debüt von The Dead Weather sowie ein knappes Jahr, nachdem der Dokumentarfilm »It Might Get Loud« Jack White zum aktuellen Hüter des E-Gitarren-Grals ernannte und auf eine Stufe mit Jimmy Page und The Edge stellte, erscheint jetzt das zweite Album von The Dead Weather. Viel kürzer und knapper als diese einleitenden Worte geht die Supergroup um Alison Mosshart (The Kills), Jack Lawrence (Raconteurs) und Dean Fertita (QOTSA) zur Sache. Elf Songs, 35 Minuten Spielzeit. Ihre Mission: den konzentrierten Space-Bluesrock à la Jimi Hendrix mit einer Extraportion der schon bei den White Stripes sehr gerne genommenen, aber nie eitel wirkenden Led-Zeppelin-Anleihen amalgamieren. Das Schönste an dieser Aufnahme ist, dass man zuweilen nicht auseinander halten kann, ob jetzt Jack White, Alison Mosshart oder eine der Gitarren kreischt.



Michael Lutz: Aber nur wenn Alison kreischt, entsteht dieser schamanenhafte Rock-Furor, der, wie etwa in dem entschleunigten Spacerock-Trip »I Can't Hear You«, mitunter Erinnerungen an Patti Smith und ihre Ästhetik der besessenen Lärm-Poetin wachruft. Ingesamt gab Mosshart aber Gesangsanteile ab: Nahm man sie auf dem Debüt »Horehound« noch dank ihrer stets präsenten Lead-Stimme als Frontfrau wahr, steht Jack White auf »Sea of Cowards« als ebenbürtiger Sänger neben ihr. Überhaupt bilden die Vocals das Herz dieser extrem elektrisierenden Bluesrock-Platte, denn auch wenn sie sich fast nie zu einem klassischen Refrain hochschwingen, injizieren sie immer jene sagenhaft coole Catchiness, an der man unweigerlich hängenbleibt. Wie grimmig sich White und Mosshart in »Die by the Drop« die Verse zuwerfen oder wie Jack White im eröffnenden »Blue Blood Blues« fiebrig bellt: »Check your lips at the door, woman / And shake your hips like battleships« – das ist so dermaßen ›bad-ass‹, dass es einem kalt den Rücken runterläuft!

Krämer: We have a situation here: Seitdem sich das Riff von »Seven Nation Army« nicht mehr im Alleinbesitz der Subkultur befindet, sondern die Fußballstadien der Welt eroberte, haut Jack White die Musik raus, als gäbe es kein Morgen. Und dass er seit seiner Ver- und Entlobung mit Renée Zellweger, Bob Dylans Ritterschlag und nicht zuletzt seinem gemeinsam mit Alicia Keys aufgenommenen James-Bond-Titelsong zu »Ein Quantum Trost« einen Stammplatz in den Klatschspalten innehat, richtet das Augenmerk auch nicht unbedingt auf die Musik. »Sea of Cowards« macht jedoch sofort klar: The Dead Weather werden wir nur dann gerecht, wenn wir all das, was war, vergessen. Schon lange gab es keine Rockplatte mehr, bei der sich der Volume-Knopf von selbst lauter dreht, bis man sie gerade noch so ohne Hörsturz ertragen kann.

Max Dax: The Dead Weather sind wie Justice in Rock: Dies ist unbedingte Überwältigungsmusik, aber sie kommt ohne den Schmock aus, der einst die Rock-Dinosaurier aussterben ließ. Denn so fett und massenkompatibel der Sound ist, so minimalistisch und entkernt sind die Arrangements. Gelegentliche elektronische Blitzer, die wie Störgeräusche den Blues durchzucken, addieren etwas ›digital hardcore‹ zur Soundarchitektur. Ja, man will diese Musik lauter drehen, so wie einst »Purple Haze« von Jimi Hendrix, dann »Welcome to the Pleasuredome« von FGTH und heute »S.T.R.E.S.S.« von Justice.

Krämer: Stichwort Soundarchitektur: Die Vocals strahlen, sie hacken wie bei den Beastie Boys Stimme für Stimme gleichberechtigt in die Musik hinein, sie übernehmen keine klassischen Erzählerrollen, die etwa der Allgegenwart des Basses übergeordnet wären – alles steht hier gleichwertig im Mix. So entsteht eine kompakte Noise-Mauer, deren einzelne Teile deutlich differenziert sind, aber mit solcher Macht auf einen zurollen, dass an ein Durchkommen nicht zu denken ist. Dieser Gewalt kann man sich nur ergeben. Und zu Beginn von »Hustle and Cuss« klingen sie wie Jefferson Airplane. Nur besser. Klarer. Und in »I Am Mad« gehen die Verzerrungen so weit, dass man glaubt, Atari Teenage Riot würden Portisheads »Third« covern.

Dax: Auf diese Weise spielen The Dead Weather ganz bewusst mit unserer Zeitwahrnehmung. Zwar wird Jack White in den USA ehrfürchtig als Inkarnation der alten Blueser respektiert, und tatsächlich ist alles, was er tut, jedes Lied, jedes Riff, ja auch jeder Text getränkt von Reminiszenzen und Querverweisen. Trotzdem gelingt es ihm, ähnlich einem Nick Cave, dabei nie in den Ruch des Epigonen zu geraten, sondern sich als Fackelträger zu positionieren.

Krämer: In der Titelgeschichte von Spex #313 über The Kills gab Jamie Hince 2008 zu Protokoll, ihm gehe Jack Whites Gitarrengott-Gehabe auf die Nerven. Gitarren würden ihn generell nicht mehr interessieren – und Mosshart schwieg. Jetzt ist sie umso konsequenter bei den Gitarren gelandet. Wobei der Vorwurf ›Gitarrengott‹ auf Jack White weit weniger zutrifft als auf seine »It Might Get Loud«-Sparringspartner – den Gitarrenpastor The Edge und den einstigen Erzengel Jimmy Page, der, wie es der Film in bizarrer Weise vorführt, nur noch im Luftgitarrenspiel nicht an eine Putte erinnert. White ist demgegenüber der Antagonist, der Wert darauf legt, gleichwertige Gegenüber zu haben, die auf ihn reagieren und umgekehrt – ganz so wie damals die Musiker der Jimi Hendrix Experience. Wenn er also etwas von einem Gitarrengott haben sollte, dann hat er sich bei The Dead Weather gleich mit einem Pantheon umgeben. Dementsprechend, wenn auch skizzenhaft, werden in den Songtexten Paarbeziehungen durchdekliniert. »I don't want you to touch me honey« schreit (wahrscheinlich) ER in »No Horse«, um im nächsten Song einzugestehen: »I am an invisible man with a broke down engine ... / Wave your hands in the dark, woman«.

Dax: »Broke Down Engine« – das ist zugleich der Titel eines der bekanntesten Songs von Blind Willie McTell. Dort hieß es: »I ain't crying for no religion, Lord / Give me back my good girl please / If you give me back my baby / I won't worry you no more«. White kennt seinen Kanon mit verbundenen Augen. Hört man ihn singen, hört man als Echo auch Blind Willie McTells Stimme.

Krämer: Fünf Songs zuvor – und so zu zählen ist erlaubt, denn bei »Sea of Cowards« handelt es sich im klassischen Sinne um ein Album mit A- und B-Seite – singt Alison Mosshart in »The Difference Between Us«: »You can cry like a baby / Just let me do what I need to«. Wäre diese Platte der finale Disput dieser Konstellation, sie hätte im Verglühen heller geleuchtet als die Summe ihrer einzelnen Teile.

viele Sängerinnen vorführen, dass man gar von einem neuen Frauenbild sprechen kann – und zwar egal, ob sie dabei bloß Männerfantasien bedienen odermit postironischer Geste diese Männerfantasien clever spiegeln. Chloé verschließt sich all dem.

Waak: Am allerbesten ist »One in Other« immer dann, wenn Keyboard-Fanfaren zu Signaturen werden, wenn Bass und Beats zurückgehalten werden, wie in dem psychedelisch-wabernden Über-Track »Word for Word«. Mit ihm beginnt das Album fulminant, um dann ekstatisch Fahrt aufzunehmen.

Dax: Fahrt ja, Reisegeschwindigkeit nein, Time-Stretching sei dank. Wie auch schon auf »The Waiting Room« pitcht Chloé ihre Stimme im Track »Diva« an einer Stelle so tief, dass sie klingt wie ein Mann. Vermutlich wäre es für sie ein Leichtes gewesen, diese zukunftsweisende Formel gegenläufiger Melodien, Rhythmen, Spannungsbögen und Gesangsfarben auf Albumlänge durchzudeklinieren. Doch stattdessen wagt sie noch mehr, zum Beispiel an zwei Stellen Postrock à la Tortoise. Sie hat einen viel weiteren Horizont, als wir alle bisher annahmen.

Lintzel: Tatsächlich scheint diese Musik durch alles hindurchgegangen zu sein, was in den letzten 15 Jahren richtungsweisend gewesen ist. From Postrock to Posttechno. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob man nicht genau dies auch zynisch finden kann: wie hier virtuos und völlig ohne Reibungsverluste all das Klangwissen in einem großen Synergiespektakel zelebriert wird. Diese Musik klingt nämlich beängstigend allwissend, es gibt in ihr weder Zaudern noch Zögern.

Christoph Braun: Das mit ›echten‹ Instrumenten holpernd eingespielte abschließende Stück »Ways Ahead« verdeutlicht indes die Schönheit all dieses Wissens. Setzt Chloé hier doch alles daran, die altbekannten Sinneinheiten aufzurauen. Ihre neuen Stücke schieben sich unter- und übereinander wie Packeis. Dissonanzen entstehen und Gleichzeitigkeiten. Der Idee hinter diesem Klangfluss ist aber genauso wenig mit einer Vokabel wie ›DJ-Mix‹ beizukommen, wie es sich um ein klassisches Songwriter-Album handelt, bei dem Songs als lose Einheiten strikt voneinander getrennt bleiben. Mit Mitte dreißig offenbart Chloé hier viel Sinn für das Abgründige und Ungehörte. Im Schnitt bleiben die Stücke deutlich unter 120 Beats in der Minute. Und Chloé denkt auf »One in Other« auch den ›Kick‹ als Konstante der Tanzmusik neu: als horizontales Muster statt einer Abfolge vertikal eintreffender Schläge.

Reihse: Nicht zuletzt umschifft Chloé mit diesem Album auch elegant und konsequent all die Klischees, die man mit Pariser Tanzmusik der Neuzeit zu verbinden gelernt hat, also das versammelte Bratzen und verzerrte Ballern der jungen Lederjackenträger, das einem längst zum Alarmsignal geworden ist – eingelullt von Chloé, will man hingegen nicht mehr so schnell die Playlist oder den Floor wechseln.

THE TALLEST MAN ON EARTH

»The Wild Hunt«

(Dead Oceans / Cargo)
09.04.10

Thomas Hübener: Kristian Matsson alias The Tallest Man On Earth hat ein Problem: Sein Gesang klingt fast wie der des frühen Bob Dylan. Beruhigend, dass Matsson diesen auf seiner MySpace-Seite auch gleich als ersten Einfluss nennt. Schlecht wäre es gewesen, hätte er Dylan verschwiegen und so getan, als sei das alles Zufall – denn wirklich jeder, der Matssons Songs das erste Mal hört, muss unweigerlich an den Dylan der Gaslight-Periode denken. Matsson imitiert Dylans Methode, die Vokale in seinem Mund zu formen und gedehnt wieder auszuspucken, jede nasal-kratzige Akzentuierung und jedes leise Mundwinkelzucken. Er tut dies so perfekt, dass dahinter eigentlich nur großes Fantum in Tateinheit mit intensiver Übung stecken kann.

Max Dax: Der Schwede unternimmt auf seinem dritten Album nichts anderes als eine Spiegelung Dylans, der seine vielen Vorbilder ja ebenfalls appropriierte, sodass man auch bei ihm hier und da von ›Plagiat‹ sprechen könnte – gäbe es in der unsichtbaren Republik nicht so etwas wie die orale Tradition. Ich warte ja auf den Tag, an dem jemand Dylans »Song to Woody« überschreibt, sich im Text auf Guthries Original »1913 Massacre« bezieht – und das Ergebnis dieser doppelten Überschreibung als Eigenkomposition ausgibt.

Hübener: So wie die Drag Queen den Gang einer Frau derart perfekt nachahmen kann, dass sie dabei echter erscheint als ihr Vorbild, wirkt auch Matsson dylanesker, als es Dylan je bringen könnte. Und das ist dann auch ein Stück weit schade, weil Matssons eigene Stimme auf diesem prinzipiell so wundervollen Folkalbum von etwas Fremdem absorbiert wird.

Dax: Aber er spielt damit zugleich virtuos. In dem Song »King of Spain« etwa singt er von »Boots of Spanish leather«, die er zum Flamenco trägt – was für ein Bild. Im Dylan-Original stehen die Schuhe aus spanischem Leder für die Erinnerung an eine Liebe, die zerbricht. Aber wir tun Matsson Unrecht, wenn wir ihn nur mit Dylan vergleichen. Mindestens ebenso viel Aneignung von Bob Marleys Gesang ist zu hören, gerade auch im Zusammenspiel mit der akustischen Gitarre – dem (fast) einzigen Instrument, das auf »The Wild Hunt« zum Tragen kommt. Man muss nur einmal die akustische Version von Marleys »Redemption Song« hören – und wir entdecken ungeahnte Parallelen.

Hübener: Tatsächlich ist das angeeignete ›Fremde‹ in beiden Fällen auch hochgradig individualisiert, oder anders gesagt: Matssons Gesang weckt nicht den Eindruck des Generisch-Stereotypen, wie man es zum Beispiel von den New Romantics kennt, wo es dieselbe gepresste Intonation bei Dave Gahan, Philip Oakey und Frank Tovey zu hören gab. Und die Stimme als mit dem Atem und damit dem Leben verbundene Instanz des Selbstausdrucks ist nun wirklich das Wichtigste bei einem Sänger. Sie darf Verwandtschaften und Traditionslinien aufscheinen lassen, hat aber letztlich die eigene zu sein.

Dax: Ja, aber die ›eigene‹ Stimme muss nicht ›authentisch‹ sein. Joni Mitchell sagt ganz richtig: Nichts an Bob Dylan ist authentisch. Nicht sein Name, und nicht seine Stimme. Und Richard Klein schrieb in Spex #320: »Dylan suchte seine Identität im Umweg über die Verkörperung anderer.« Interessanterweise bedient sich Matsson auch des poetischen Vokabulars Dylans, es darf also angenommen werden, dass auch die Geschichten, die erzählt werden, nichts anderes als Puzzles sind. Schreie aus dem Wald, Geister in den Bäumen, Krähenmonde und einsame Pinien, und, natürlich: die Erlösung.

From Postrock to Posttechno. Chloés Musik klingt beängstigend allwissend, es gibt in ihr weder Zaudern noch Zögern.

Robert Defcon: Mystik, Trost und Versprechen der Folktradition. Das Spiel mit den orakelnden Trigger-Vokabeln enttäuscht hier aber im Abgang, weil die Poesie Matssons sich in Worthülsen erschöpft, denen keine Erfahrung, kein privates geschweige denn gesellschaftliches Residuum, keine Pra-

xis jenseits nordischer Landkommunen zu entsprechen scheint. Zu dieser Musik kann man weder chillen, noch tanzen, noch ficken, noch denken. Der Tallest Man On Earth ist lediglich ein Ansatz, der den Weg durch die Hölle des Weird Folk abkürzt, um direkt beim Lallen der Esoterik zu landen.

Hübener: Aber verführerisch kann doch dieses mystische Gewisper immer mal wieder sein. Es ist eben schöner zu sagen: »Die Baumnymphe will mich necken, und deshalb hat sie mit einem Zweig nach mir geworfen«, als: »Da fiel grad was vom Baum«. Das ist dann natürlich Eskapismus, klar. Aber er sagt auch etwas über das aus, wovor geflüchtet wird. Es stimmt schon: Man kann dazu nicht chillen, nicht tanzen, nicht Liebe machen und auch nicht denken. Aber die Bilder, ob selbst erlebt oder nicht, sind immer wieder toll. Noch dazu, wenn sie eingebettet sind in wunderbar komplexe Klangkaskaden – Matsson beherrscht das Raffinement des Einfachen.

MIKE PATTON

»Mondo Cane«

(Ipecac / Soulfood)
07.05.10

Anne Waak: Hier muss ein Irrtum vorliegen. Das ist nicht der Mike Patton, der als Sänger von Faith No More auf der Bühne urinierte. Doch auf »Mondo Cane« interpretiert einer, der sich Mike Patton nennt, italienische Schlager der fünfziger und sechziger Jahre – mit Hilfe eines 60-köpfigen Breitwand-Orchesters und allem hinzufügbaren Schnack wie Querflöte, Jazz-Besen und Hammond-Orgel. Tatsächlich erklingt aber die Stimme jenes Mannes, der seit Jahren mit Bands wie Fantômas, Tomahawk und Peeping Tom diverse experimentelle Rocksounds erkundet. Inbrünstig und nicht ohne sängerisches Können, stellenweise sogar mit einigem Schmelz auf der Stimme, intoniert er die ursprünglich von Sängern wie Gino Paoli, Fred Buscaglione und Edoardo Vianello interpretierten Lieder im Original-Idiom, sprich: auf Italienisch.

Max Dax: Mike Patton war acht Jahre lang mit der italienischen Künstlerin Titi Zuccatosta verheiratet, spricht fließend Italienisch und besaß ein Haus in Bologna, das er nach der Scheidung verkaufte. Wer einmal in Italien gelebt hat, weiß, dass dort ein völlig unverkrampfter Umgang mit der Tradition des Belcanto-Schlagers herrscht, wie auch mit seinen Interpreten, etwa der Jahrhundertsängerin Mina oder den zahllosen Vertretern der neapolitanischen Schule, allen voran Renato Carosone. Anders als in Deutschland, wo im Dritten Reich das Volkslied und der Unterhaltungsschlager von den Nazis vereinnahmt wurden, und jene, die nach dem Krieg einfach weitersangen, als ob nichts geschehen wäre, zu Recht mit großer Skepsis beäugt wurden, gab es in Italien nie eine wirkliche Debatte über Faschismus und Schlagermusik. Die Songs, die Patton für »Mondo Cane« aufgenommen und mit großem Orchester arrangiert hat, stammen aus der Nachkriegszeit – jeder Italiener kennt sie und trägt sie im Herzen.

Waak: Ein Hinweis auf den robusten Humor Pattons: »Mondo Cane« übersetzt der Deutsche mit »Hundeleben«, na bitte, und das ist zugleich der Titel einer 1962 von Gualtiero Jacopetti gedrehten Shockumentary mit Bildern von rituellen Tierschlachtungen und Szenen körperlicher Züchtigung – einzusortieren unter Camp. Schöner Begleiteffekt: Diese Musik kann zum Risotto serviert werden, sollte die in jeden guten Haushalt gehörige Best-of-Goblins-Platte einmal verliehen sein. Ein paar das Mahl möglicherweise störende Irritationsmomente gibt es allerdings: Die an Fantômas' Looney-Tunes-Interpretationen erinnernden Comic-Sounds in »Che Notte!« etwa oder Pattons Screamo-Ausbruch in »Urlo Negro«.

Michael Lutz: Patton liegt einfach viel am allgemeinen Irrsinn. Er sucht immer neue Formen des Ausdrucks, die ihn als Sänger auf die Probe stellen. Nach den Stilübungen im Kunstgrunzen und Beatboxing passt »Mondo Cane« mit seiner Herausforderung, auf Italienisch und sogar Neapolitanisch zu singen, hervorragend in diese Reihe und veranschaulicht so nur ein weiteres Mal Pattons chamäleonhaften Charakter und seine antizyklische Arbeitsweise.

Ralf Krämer: Patton und sein Mondo Cane Orchestra konzertierten schon vor zwei Jahren öffentlich auf Piazzen in Norditalien, und das mit einer Lust an der Zurschaustellung großer Gesten. Wer könnte es ihm verdenken, denn das, was man unter dem sehr allgemeinen Begriff italienischer Schlager subsumieren mag, umfasst bei genauerem Hinsehen eben ein weites Spektrum, vom klassischen Belcanto-Pop und der federleichten Dramatik eines Morricone-Soundtracks bis zum dann doch immer wieder unwiderstehlichen Machismo von Adriano Celentano, dessen »Storia d'Amore« Patton und Mondo Cane auch drauf haben – doch schaffte es dieser Song, aus welchen Gründen auch immer, nicht auf

SCISSOR SISTER
DAS NEUE ALBUM
"NIGHT WORK"
INKLUSIVE
"FIRE WITH FIRE"
AB 25.6.
ÜBERALL

WWW.SCISSORSISTERS.DE

MUSIK ZUR ZEIT

Anne Waak

hat die letzte Ausgabe noch als Redaktionspraktikantin begleitet und bringt nun das Spex-Sonderheft zum dreißigjährigen Jubiläum voran.

PS22: »Lisztomania«
(http://ps22chorus.blogspot.com/2010/03/lisztomania.html)
Wenn Tokio Hotel vierfach Anlass gegen das Kinderkriegen bieten, dann singen beim Kinderchor PS22 siebzig Gründe dafür: Ob Fleetwood Mac, Passion Pit oder Phoenix, der Singkreis aus Staten Island interpretiert Popsongs mit der Überschwänglichkeit von Zehnjährigen. »Lisztomania« ist zum Heulen schön.

Williams Fairey Brass Band & Jeremy Deller:
»Acid Brass« *(Blast First, 1997)*
Unter Leitung des Künstlers Jeremy Deller spielte das hauseigene Blechblasorchester des Flugzeugherstellers Fairey aus Manchester Bearbeitungen der größten Acid-House-Hymnen ein. »Voodoo Ray«, »Pacific 202« oder »What Time is Love?« im Brass-Sound irritieren nicht nur den Hörer, sondern auch iTunes, wo das Album nicht ganz zu Unrecht als Industrial kategorisiert wird.

Beck und V.A.: »Record Club«
(www.beck.com/recordclub)
Record Club die vierte: Nach »Songs of Leonard Cohen« und »The Velvet Underground and Nico« spielt Beck mit Freunden nun »Kick« nach, das 1987er Album von INXS. Das ganze Werk, an einem Tag, ohne Proben. Mit dabei sind auch Liars und St. Vincent. Toll: die psychedelische Zeitlupenversion von »New Sensation«.

Momus: »What Will Death Be Like«
(Dial, 2009)
Begleitet von einem windschief jaulenden Geisterchor singt Momus vom Tod, wie er wohl nicht sein wird: kein letzter, von trunkenen Insekten erfüllter Sommertag, kein Krankenhausbett mit Schmerzmitteln und Glückwunschkarten, nicht der nette Bankangestellte, dessen Hobby Totschlag ist. Was stattdessen kommt, diese Antwort gibt er uns nicht.

diese Platte, leider. Patton ist in seinen Adaptionen der Schlager und ihrer Satelliten so gut, dass man ihn sich samt Orchester ohne weiteres auf den Klassik-Spektakelbühnen dieses Open-Air-Sommers vorstellen kann. Die sporadischen – und dann beinahe parodistisch in die Gegend gepinkelten – Shout-Ausbrüche dürften ihn indes genau vor diesen Zusammenhängen bewahren.

WOVENHAND

»The Threshingfloor«

(Glitterhouse / Indigo)
21.05.10

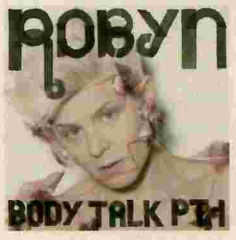
Max Dax: David Eugene Edwards ist bekennender Fan der Einstürzenden Neubauten. Diese Liebe zur Dissonanz und zur Klangschichtung ist vermutlich der maßgebliche Grund, weshalb er seine Band Wovenhand mit jedem Album stärker in Richtung einer Auflösung klassischer Blues-Songschemata drängt.

Robert Defcon: Christliche Botschaften, gebettet in düstere Americana-Arrangements, die bei Kritikern Gun Club oder Nick Cave als Referenzen abrufen. File under: Bluegrass, Country, Hillbilly, Alternative Rock. Für die Eingemeindung in die Liga erwähnter Dandy-Christen jedoch sind Wovenhand aus Denver, Colorado, zu düster, zu bitter, zu schwer.

Dax: In dem tollen Song »Denver City« singt Edwards: »Hey disciple walkin' talkin' / Born and raised / Ol' town Denver city way / Sometimes I pray on my emotions / From up above it / I bite my lip / I bite my lip / I mumble on«. Er singt die Zeilen wie Jesus, der Schläger, der die Straße hinabgeht. Und doch im Grunde ganz introvertiert ist.

Defcon: Als Kind zog Sänger und Alphatier Edwards nach dem frühen Säufertod seines Rockervaters mit dem predigenden Großvater, einem Nazarener, durch den Mittleren Westen und nahm einen Cocktail aus Höllenqualen und Erbsünde, aus Feuer und Schwefel in sich auf. Seitdem ficht er die Alltagsschlacht mit dem Ewig-Bösen, gegen Narzissmus, Lust und Gier, in der eigenen Seele aus. So prägt ein starker impliziter Masochismus, der den morbiden Gegenpol zur herbeigesehnten Erlösung bildet, seit 15 Jahren sein religiöses Schaffen mit Bands wie 16 Horsepower und Wovenhand, die nun mit ihrem achten Album auf fromme Fahrt gehen. Gelten Wovenhand zuweilen in jenem Bermudadreieck des evangelikalen Protestantismus, das sich von den nordöstlichen Appachalian Mountains bis runter zur Bush-Ranch in Texas über tausende von Kilometern erstreckt, gar als Musik des Teufels (wurde doch der Rock'n'Roll in der Hölle erfunden), so bleiben sie in der fundamental-christlichen Sache eindeutig: »Repent from your unbelief, turn and believe upon the messiah, Christ Jesus, the only begotten, the son of the living God, believe upon him, gall upon his name and you will be saved«, heißt es auf der MySpace-Page der Band. Hallelujah und Streckbank.

Piegsa: Zwei Dinge jedoch trennen Wovenhand von vielen anderen dezidiert christlichen Pop- und Rock-Bands: Erstens scheint David Eugene Edwards die Vereinbarung seines Glaubens mit der ihn umgebenden Welt wesentlich mehr zu quälen als fröhliche Missionare und Bekenntnissänger à la MxPx. Und zweitens macht er es sich nicht zu leicht mit seiner Musik. Er kopiert nicht einfach die 08/15-Formel für R'n'B, Pop oder Skatepunk und singt ein paar fromme Bibelkalendersprüche darüber. Im Gegenteil: Die düstere Theatralik von »The Threshingfloor« wäre auch dann noch interessant, wäre die hier geschilderte Pein ausschließlich weltlicher Natur. Allerdings muss man sich bei Wovenhand, deren Bandname offenbar für die beim Beten ineinander ›verwobenen‹ Finger steht, schon auf Songs über gute Hirten, himmlische Königreiche und ›His Spirit‹ gefasst machen, außerdem auf alttestamentarisches Vokabular – und auf die volle Ladung Pathos, das sich daraus folgerichtig ergibt.



ROBYN

»Body Talk Pt. 1«

(Konichiwa / Ministry of Sound / Warner)
18.06.10

Robert Defcon: Ganz schön anstrengend, das Leben als Barbie: Trinken, Rauchen, die Diät, der Boyfriend und das ständige Shoppen »is killing me«, verkündet der trancig-technoide Opener des neuen Albums der 30-jährigen Schwedin Robyn, nur um schließlich festzuhalten: »Don't fucking tell me what to do«. Eine irgendwie kritische Geste einer Frau

also, die sich nicht entscheiden kann, ob sie lieber Carrie Bradshaw (»Sex and the City«) oder Peaches sein will. Halbherzig bleibt Robyn in ironischer Unentschiedenheit zwischen Bitch-Roboter und Seele hängen, mit einem Fragehorizont zwischen Konsumrausch und Herzschmerz. Gefühliger, manchmal liebenswerter, zuweilen gar rockender Elektro zur Beschallung von H&M-Filialen, doch fehlt der international umtriebigen Musikerin, Labelbetreiberin und dem Protegée von Madonna jedes Statement.

Ralf Krämer: Wenn es ein Statement gibt, dann ist es wohl so etwas wie eine ›Mahnung an die Jugend‹ – ein beliebtes Sujet älter werdender KünstlerInnen und anderer Menschen. »Liebende sehen erwartungsvoll / Dem Augenblick entgegen / Wo die Sonne untergeht / Als alter Mann wirst du dich sehnen / Sie aufgehen zu sehen«, schrieb zum Beispiel W. B. Yeats. Man tausche die untergehende Sonne gegen elektrische Signale, und schon hat man Robyns »Cry When You Get Older«, wo es heißt: »Hey girl in the strobing light / What your mama never told you / Is love hurts when you do it right / You can cry when you get older«. So singt Robyn im Refrain mit leichtem Überdruss. All das übrigens im sehr sparsamen, ja fast puritanisch gehaltenen Soundgewand, wo kein Beat, kein Sound, kein Effekt zu viel ist. Großartig!

Thomas Hübener: Aber wo sind die schönen, catchy Popsongs hin, die Robyn einst so leicht fielen? Die der Cyndi-Lauper-Gedächtnismedaille würdigen, Euphorie und Melancholie verbindenden Tanzstücke wie »Be Mine!«, »With Every Heartbeat«, »Who's That Girl« oder »Robotboy«? Stattdessen hören wir merkwürdig verdrehte, stockende, dekonstruierte Geheimwissenschafts-Beats. Nur: Wer wollte denn jemals wirklich Innovationspotenzial von Robyn? Zwar glichen bereits die Stücke ihres letzten Albums den präparierten Exponaten von Gunter von Hagens »Körperwelten«-Ausstellung, indem sie das Gesamtbild und den skelettierten Konstruktionsaufbau zugleich zeigten. So wiesen sie durch Leerstellen auf ihre Gemachtheit hin und negierten den mythischen Anschein organischen So-Seins. Auf Robyns neuem, nur acht Songs umfassenden Album aber, das in seiner Monotonie passagenweise wie ein Remix-Album seiner selbst daherkommt, wird dieses Prinzip auf die Spitze getrieben – sieht man einmal von »Dancing On My Own« ab, einem Beinahe-EBM-Knaller, der mit seiner boy-trouble-haften Verlassenheitsthematik typisches Robyn-Terrain besetzt. Am Ende gewähren zwei akustische Stücke Erholung vom minimalistischen, aber balleringen Kompressionspop: Die Kammerstreicher-mit-Klavier-Ballade »Hang with Me« und das wunderschöne, nur dezent von Vibrafonklängen umspülte schwedische Liebes-Traditional »Jag vet en dejlig rosa« (dt.: »Ich weiß von einer lieblichen Rose«). Diese Lieder deuten an, dass Robyns Zukunft nicht unbedingt auf dem Dancefloor liegen muss.

Christoph Braun: Eines der Schlüsselwörter dieses Albums lautet Komprimierung. »Body Talk Pt. 1« klingt um so vieles kompakter als die Bass- und Höhengebirge etwa einer Lady GaGa. Robyns durchweg digitales Sounddesign stellt den gelungenen Versuch dar, einen Sound zu generieren, der auch komprimiert als MP3 auf allen nur erdenkbaren Abspielgeräten kickt. Neben der Supercatchiness der Refrains ist dies ein nicht unwichtiger Aspekt, er lässt sich zum Beispiel sehr gut überprüfen an Robyns Stimme im Song »Fembots Have Feelings, Too«. Hier tritt sie als Anführerin eines Chors weiblicher Roboter auf. Der Traum, den Kraftwerk einst in die Welt setzten, wird bei Robyn Wirklichkeit.

Lutz: Und die Statements, die Popsongs, die Hits – sie sind da, man muss nur hinhören! Unter den vielen, beim ersten Hören schrottig

Clouds Hill und Snowhite präsentieren

KRAKÓW LOVES ADANA

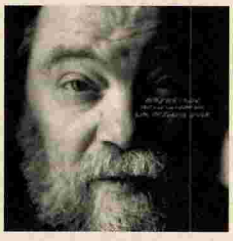
BEAUTY
Das Album ab 02. Juli auf CD & Vinyl

KRAKÓW LOVES ADANA
PORCELAIN

PORCELAIN
Die Single ab 11. Juni als 7inch & Download

Clouds Hill Records Ltd. SNOWHITE

oder kakofon wirkenden Soundschichten liegen federleichte Melodien und geniale Ideen. Hinter dem komprimierten Chaos dieses Albums steckt eine große, ureigene Idee von Songwriting und ein unerschrockener Wille, den Sound so zu designen, wie es momentan niemand sonst tut, will oder kann. Mag sein, dass manch reißerisch arrangierte Spur sich in den Vordergrund drängelt und zunächst alle Aufmerksamkeit beansprucht, doch nach und nach fügen sich Stimme, Beat-Grundierung und Sound zu einem hypermodernen Ganzen zusammen. Wie knallig und frisch klingt zum Beispiel »Dancehall Queen«, dessen Frequenzspektrum eine direkte Brücke zwischen Kingston und Tokio schlägt? Robyn konterkariert ihre eisig-klirrende Stimme mit Bässen, die so tief sind, dass man glaubt, die einzelnen Schwingungen zählen zu können. »Body Talk Pt. 1« wächst mit jedem Anhören und ist möglicherweise sogar das beste, weil in puncto Popgespür und Soundästhetik innovativste Album dieses Pop Briefings. Aber es kann ja nur ein Album der Ausgabe geben.



ROKY ERICKSON WITH OKKERVIL RIVER

»True Love Cast Out All Evil«

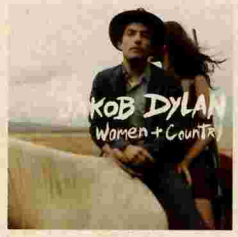
(Chemikal Underground / RTD)
04.06.10

Oskar Piegsa: Rund 1,4 Millionen Amerikaner sitzen nach Angaben des unabhängigen »Pew Center on the States« im Jahr 2010 in US-Gefängnissen, prozentual mehr als in irgendeinem anderen Land der Welt. Viele von ihnen haben sich außer einem vergleichsweise harmlosen Drogendelikt nichts zuschulden kommen lassen. 1969 wurde Roky Erickson, der drei Jahre zuvor die Band 13th Floor Elevators gegründet hatte, in Texas zu einer zehnjährigen Haftstrafe verurteilt – sein Vergehen war der Besitz eines einzigen Joints. Schon vor seinen Gefängnisjahren unter Schizophrenie leidend, plädierte Erickson auf eingeschränkte Schuldfähigkeit – und landete für immer noch drei Jahre zwischen Mördern und Triebtätern in der Gefängnispsychiatrie. Vierzig Jahre später veröffentlicht er nun »True Love Cast Out All Evil«, ein Album mit Liedern, die während seines Aufenthalts im Hochsicherheitstrakt des Rusk State Hospital for the Criminally Insane entstanden sind. Es beginnt mit der stark rauschenden Kassettenaufnahme eines mit verstimmter Gitarre und sanftem Gesang eingespielten Liedes: »Devotional Number One«. Im Text dieses Stücks huldigt Erickson Jesus, dem Erlöser; der Song wurde von seiner Mutter aufgenommen, als sie ihren Sohn Anfang der Siebziger im Gefängnis besuchte.

Andreas Reihse: Roky Erickson gilt neben anderen Texanern wie Red Crayola, Golden Dawn und Bubble Puppy als einer der Erfinder von Acid Rock. Das ›M‹, der 13. Buchstabe des Alphabets, steht für ›Marihuana‹, und die ominöse 13. Etage wird in amerikanischen Hochhäusern traditionell nie verbaut. Der Aufzug rast vorbei, und auf M, L, S und D ging's gleich doppelt so hoch. Als Erickson aus der Psychiatrie entlassen wurde, nannte er seine Band Bleib Alien. Er war und blieb ein einsamer Außerirdischer.

Piegsa: Abgesehen von zwei Aufnahmen von Ericksons Mutter, die im Studio nur noch mit Streichern versehen wurden, sind alle Stücke von Erickson neu aufgenommen worden – produziert von Will Sheff und eingespielt mit dessen Band Okkervil River. In vielen dieser Liedern finden sich Verweise auf Ericksons Biografie: »Ain't Blues Too Sad« erzählt von einer Elektroschocktherapie. In »Please, Judge« hören wir die Verzweiflung des Angeklagten. Und aus »John Lawman« spricht der Sadismus eines Henkers. Man ahnt beim Hören, wie Unfreiheit, Fremdbestimmung und die qualvollen Therapiemethoden dem feinsinnigen Gefangenen zusetzten. Ähnlich wie die schaurigen Aufnahmen, die Alan Lomax in den vierziger und fünfziger Jahren von singenden Chaingangs machte (nachzuhören auf den fantastischen »Prison Songs«-Samplern oder dem Soundtrack zu »O Brother, Where Art Thou?«), ist »True Love Cast Out All Evil« von tiefer Spiritualität durchzogen. Das Album endet, wie es begann – mit einer Aufnahme aus dem Besucherraum des Rusk State Hospitals und dem Strohhalm der Hoffnung des Sängers: »God Is Everywhere«.

Reihse: Wie ein sensibles Individuum von einer durch und durch pathologisierten Gesellschaft zerrieben wird – man könnte zurück bis zum Beginn der Kulturgeschichtsschreibung gehen oder sich heute umschauen: Es hat sich nichts geändert. Zu allem Überfluss verdienten Verleger, Plattenfirmen, Manager und Verwertungsgesellschaften an Roky Erickson und seinen Songs – aber nicht er selbst. Umso mehr wird er in Musikerkreisen geschätzt: Seine Songs basieren auf wenigen Akkorden, sein Gesang ist intensiv, sein Gitarrenspiel einzigartig – all das lässt sich auf diesem Album nachhören. Was ist in diesen über Jahrzehnte liegengebliebenen Songs nicht alles angelegt: Psychedelia, Garage, Hardrock, Punk, Drone- und Stoner-Rock. Es kann einem ganz schwindlig werden, wenn man darüber nachdenkt, wie Bands, die das Spiel der Industrie besser spielten als Erickson, aus einzelnen seiner Stücke ganze Karrieren gebastelt haben.



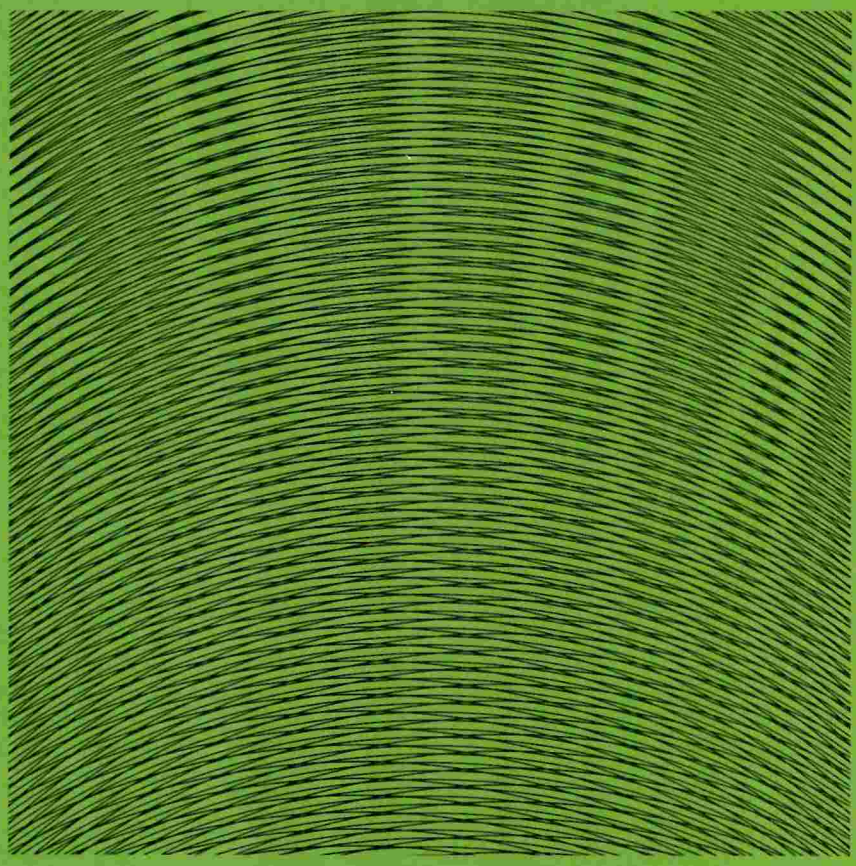
JAKOB DYLAN

»Women and Country«

(Columbia / Sony)
02.04.10

Ralf Krämer: Jakob Dylan, der Sohn, singt: »Women and country on my mind«. Meint er die Frauen und das Land, für die es sich zu leben und kämpfen lohnt? Oder mag er Frauen und Countrymusik? Die Frage ist an und für sich mehr als berechtigt, aber wir möchten ihr nicht weiter nachgehen, denn das wäre noch viel langweiliger, als sich diese Platte anzuhören, die vor allem ganz schön teilnahmslos ist und ohne jegliche Peaks auskommt. Weder nach unten in Richtung Leidensdruck, noch nach oben in Richtung Lebensfreude gibt es Ausschläge. Dabei hat Jakob Dylan mit seiner Band The Wallflowers durchaus interessantere Musik gemacht. Als Solokünstler aber lässt er den Freibrief des gesteigerten Interesses an seiner Person (weil sein Vater nun mal Bob heißt) verfallen. Die Fragen, die »Women and Country« aufwirft, sind also eher Metafragen: Verhält sich der Sohn zum britischen Folkrock wie sein Vater zu Weihnachtsliedern? (Mitnichten, kein Humor ist zu spüren.) Und: Ändert sich unsere Haltung zu dieser Art von Americana in irgendeiner Weise, da wir uns seit einiger Zeit ganz offiziell im Zeitalter des Kriegs befinden? (Mit Sicherheit nicht durch diese Platte.)

Andreas Reihse: Die Singer/Songwriterinnen Neko Case und Kelly Hogan teilen sich hier den Harmoniegesang, Greg Leisz spielt Pedalsteel- und Marc Ribot Leadgitarre – für »Women and Country« hat Produzent T-Bone Burnett eine ganze Protzriege berühmter Instrumentalisten versammelt. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in der Popgeschichte bis heute nur ein einziges Beispiel dafür gibt, dass ein genialistisches Mo-



CD #91

I Bonaparte »My Horse Likes You« *(Staatsakt / RTD)* II Egotronic vs. Saalschutz »Das Leben ist tödlich« *(Audiolith / Broken Silence / Finetunes)* III Rummelsnuff »Mandy« *(Out Of Line / Universal)* IV Von Spar »Scotch & Chablis« *(Italic / Kompakt / RTD)* V The Drums »It Will All End in Tears« *(Coop / Universal)* VI Kele »Unholy Thoughts« *(Wichita / Coop / Universal)* VII Jeremy Jay »Just Dial My Number« *(Differ-Ant / Cargo)* VIII Wovenhand »A Holy Measure« *(Glitterhouse / Indigo)* IX Rocky Erickson with Okkervil River »Goodbye Sweet Dreams« *(Chemikal Underground / RTD)* X The Tallest Man On Earth »King of Spain« *(Dead Oceans / Cargo)* XI Born Ruffians »The Ballad of Moose Bruce« *(Warp / RTD)* XII Blitzen Trapper »Heaven and Earth« *(Sub Pop / Cargo)* XIII Norman Palm »WDYD?« *(City Slang / Universal)* XIV Tracey Thorn »You Are a Lover« *(Strange Feeling / PIAS / RTD)* XV The Magic Numbers »Hurt So Good« *(Heavenly / Coop / Universal)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach

spex

THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Wenn sogar der Kulturteil der New York Times ein Hiphop-Album wohlwollend bespricht, dann ist Achtung geboten. Tatsächlich ist »Marcberg« *(Fat Beats / Groove Attack)*, das seit drei Jahren angekündigte und nun endlich erschienene Soloalbum von **ROC MARCIANO** (ehemals Flipmode Squad/ The U.N.) eine kleine Sensation. Lange hat sich kein Rap-Künstler mehr getraut, seine ästhetische Vision so konsequent und unbeirrt umzusetzen: Rohe Funk-Loops, düster-atmosphärische Samples und souverän vorgetragene Ghettopoesie ergänzen sich hier zu einem Skills-Manifest, das an Genreklassiker der goldenen Ära wie »Enter the Wu-Tang (36 Chambers)« oder »The Great Adventures of Slick Rick« erinnert. Eine ähnliche Langzeitwirkung prophezeie ich diesem Album.

Zurück in der Jetztzeit ist das heißeste Thema auf dem US-amerikanischen Urban-Markt ein 21-Jähriger aus Atlanta namens **B.O.B.**, der von eifrigen Schreibern bereits in eine Linie mit lokalen Ikonen wie André 3000 gesteckt wurde. Tatsächlich hat sein Debüt »The Adventures of Bobby Ray« *(Grand Hustle / Warner)* durchaus seine Momente: Das Stück »Airplanes« etwa, in zwei Versionen vertreten (einmal mit Paramore-Sängerin Hayley Williams, einmal mit Eminem), gehört mit seiner starken Hookline und den leidenschaftlichen Lyrics zu den besten Hiphop-Songs des bisherigen Jahres. Auch wenn sich sonst wenig Material von ähnlichem Niveau auf diesem Album findet, fällt neben B.o.B.s unbestreitbaren MC-Fähigkeiten auch ein enormes Talent zum Songwriting auf. »Distant Relatives« *(Universal)*, die Zusammenarbeit von **NAS** mit Reggae-Sänger **DAMIAN »JR. GONG« MARLEY**, ist ein Konzeptalbum, das sich – zeitlich passend zur Fußball-WM – inhaltlich und musikalisch dem Mutterkontinent Afrika widmet. Das Ergebnis ist im positiven Sinne poppig und mainstreamtauglich geraten, indem weltmusikalische Elemente mit zeitgemäßen Hiphop-Beats auf einem soliden Reggae-Fundament vermischt wurden. Über weite Strecken gelingt den Protagonisten dieser waghalsige Spagat sehr eindrucksvoll, sodass hervorragende urbane Popsongs wie »As We Enter« oder donnernde Roots-Tunes wie »Land of Promise« mit Reggae-Legende Dennis Brown entstehen. Hin und wieder schießt die Instrumentierung mit ihren latent kitschigen Ethno-Anleihen allerdings über das Ziel hinaus.

Zehn Jahre mussten Anhänger von **REFLECTION ETERNAL** auf ein zweites Album nach dem Meilenstein-Debüt »Train of Thought« warten. Auf »Revolutions Per Minute« *(Blacksmith / Warner)* funktioniert die Symbiose aus Talib Kwelis politischen und selbstreflexiven Rap-Lyrics und Hi-Teks souligen Instrumentalgerüsten, die tief im Funk, Jazz und Dub der sechziger und siebziger Jahre wurzeln, erneut perfekt. Mit wenigen Ausnahmen fährt das Duo inhaltlich wie musikalisch schweres Geschütz auf, auf diese Weise gelingt ihm ein würdiger Nachfolger für den legendären Erstling, der die inhaltliche Entwicklung der Hiphop-Kultur maßgeblich mitgeprägt hat und Künstlern wie Kanye West oder Little Brother als Vorbild diente. Welche Musik würde man mit auf eine einsame Insel nehmen? Die berühmte Frage stand für die Produzenten der jetzt erschienenen Tribute-DVD-Collection »Timeless« *(Mochilla / Groove Attack)* am Anfang. Neben den Beats des Detroiter **J DILLA** einigten sie sich auf den Katalog des äthiopischen Jazzkomponisten **MULATU ASTATKE** sowie auf das Gesamtwerk des brasilianischen Fusion-Pioniers **ARTHUR VEROCAI**. Anfang 2009 wurden in Los Angeles Konzerte organisiert, bei denen die jeweiligen Protagonisten ein vollbesetztes Orchester leiteten, im Fall des verstorbenen J Dilla übernahm **MIGUEL ATWOOD-FERGUSON** die Rolle des Arrangeurs und Dirigenten. Alles wurde mit Kameras festgehalten. Das Ergebnis sind Aufnahmen, die das Attribut ›Zeitlosigkeit‹ nicht nur vermarktbar im Titel tragen, sondern die tatsächlich losgelöst von jeder Form von Zeitgeist funktionieren.

ment über Generationen hinweg weitergegeben werden konnte – und zwar im Bach-Clan. Damals hatte bereits ein weiser Ahne von Johann Sebastian damit begonnen, ein musikalisches Familienbuch anzulegen, aus dem alle Nachfahren anschließend schöpfen konnten, um es dann nicht zuletzt noch um die Fuge und den dissonanten Barrabas-Ruf in der Matthäuspassion zu erweitern. Bob Dylan ist zu Ähnlichem nicht in der Lage gewesen. Er hatte keinen Musiker als Vater, zudem inszenierte er sich selbst als einen Endpunkt der Musik, indem er den afroamerikanischen Blues mit dem lumpenweißen Folk verfugte. Und so irrlichtert sein Sohn zwar genau durch dieselben Weiten Amerikas wie sein Vater, er tut es vielleicht auch mit Anstand, aber er vermag der Suche nichts wirklich Neues hinzuzufügen. Dass er sich auf dem Cover von »Women and Country« zu einer Frau mit Karabiner aufs Pferd gesellt, ist immerhin ein sehr hübsches Motiv.

Max Dax: Nicht nur hat es Jakob Dylan verpasst, dem entspannten, akustischen Nachfolge-Outfit der Wallflowers eine unterscheidbare Handschrift zu geben. Viel schwerer wiegt, dass all die Themen, über die er singt – die Armut, das einfache Leben, das Hadern mit der eigenen Spiritualität – aus seinem Munde wie designt klingen. Mindestens so designt wie die Behauptung des dem Vernehmen nach glücklichen Familienvaters, die Frauen und das weite Land (oder eben die Countrymusik) ließen ihn im Kopf nicht mehr los.

BLITZEN TRAPPER

»Destroyer of the Void«

(Sub Pop / Cargo)
11.06.10

Andreas Reihse: Portland, Oregon, die Stadt von AU, E*Rock, Yacht, Glass Candy oder Wet Confetti. Jede dieser Bands ist auf ihre Art in einem wilden Eklektizismus unterwegs, der von Far Side Folk über Canterbury Experiment bis Milano Disco und Techno alles gelten lässt. Portland, die Stadt der Nacktradler und Strip-Clubs, Heimat von Gus van Sant, Matt Groening und der großartigen Science-Fiction-Autorin Ursula K. Le Guin. Außerdem

Heimat einer unübersichtlichen Zahl von Folkmusikern aus aller Welt – von Afro- über Balkanbeat bis zu Blitzen Trapper. Es muss mit der liberalen Stimmung in dieser unweit von Seattle gelegenen Stadt zusammenhängen.

Max Dax: Blitzen Trapper spielen einen maskulinen Folkrock, der seine Wurzeln in erfolgreichen Folk- und Country-Blueprints der Sechziger und Siebziger hat – von King Crimson bis Creedence Clearwater Revival. Blitzen Trappers fünftes Album »Destroyer of the Void« hält sich an diese abgehangene wie postironische Retro-Erfolgsformel und fügt ihr keine wesentlichen Infragestellungen hinzu, verfeinert allerdings bereits Bewährtes zu durchaus Hörbarem.

Michael Lutz: Wobei: In dem Song »Love and Hate« poppen urplötzlich einige Referenzen an David »Major Tom« Bowie und Queen auf: Ein glitzerndes Klavier im Hintergrund, Sänger Eric Earley schraubt seine sonst eher erdige Stimme, unterstützt vom Glam-Chor seiner Mitmusiker, in pop-operettenhafte Höhen empor, und einer der drei ausgewiesenen Gitarristen des Sextetts zockt ein kurzes, eindeutig an Brian May und dessen ›Red Special‹ gemahnendes Solo. Die Atmosphäre verfliegt dabei so schnell, wie eine Sternschnuppe verglüht, gehört aber zu den faszinierenden Momenten des Albums.

Robert Defcon: Bei Blitzen Trapper treffen wir auf die krypto-religiöse Ethik des mittelständischen amerikanischen Slackers. Ja: Sie haben ihn nach draußen, in den Regen geschickt, wo er Satan und »wicked men« begegnete. Er hat aber auch selbst gesündigt, seine Liebste erschossen und wird nun vor den Richter zitiert. Natürlich nicht wirklich, sondern nur in diesem oder jenem Songtext. Schließlich geht es hier stets darum, die Leere zu füllen, die das Leben ausmacht – und zwar mit Liebe. Denn, das ist ja sprichwörtlich und wird bei Blitzen Trapper wie viele andere Gemeinplätze gerne zitiert: Man erntet, was man sät. Die Ekstasen dieses leicht melancholischen Lovers sind als verdudelt-progrockige Reisen an die »silver sea«, »through the skies« und durch »galaxies« gebaut, während sich die Liebe sanft und zweifelnd gibt: Gott sei Dank hat sie ihm all seine »petty crimes« und Flüche verziehen, aber was wird, wenn sie sich einmal nicht mehr lieben? Ja, Wahnsinn, Alter, was wird dann wohl passieren? Vielleicht tritt sie dir in die Eier und du kommst wieder zu dir, du Nichtsnutz. Davon ist aber nirgends die Rede.

Reihse: Das mag daran liegen, dass Eric Earley seine Songs eben ganz in der Tradition des alten Blues- oder Folk-Storytelling verfasst, er singt nun mal Geschichten aus dem Nordwesten. Die sind voller Konventionen und zielen auf eine mit amerikanischer Musik sozialisierte Hörerschaft ab: hier ein Mundharmonikasolo, da eine Fiedel, dort eine locker gezupfte Akustikgitarre, immer wieder E-Piano. Neo-Mainstream?

Defcon: Schärfer formuliert: Dies ist bloß eine weitere, völlig redundante Spielart des tiefhängenden Indietronica-Horizonts bürgerlich-weißer Musikkonsumenten, angesiedelt irgendwo zwischen Naomi Klein, galaktischen Ekstasen und Kirchentag.

RUMMELSNUFF

»Sender Karlshorst«

(Out of Line / Universal)
14.05.10

Thomas Hübener: Rummelsnuff vereint auf »Sender Karlshorst« das Rustikale mit dem Pathetischen, die Kirmesmusik mit der Matrosenwehmut, den EBM-Schlager mit dem Sauflied. Die von Roger Baptist, dem einstigen Keyboarder der Dresdner Band Freunde der italienischen Oper erdachte Kunstfigur Rummelsnuff ist dabei so sehr Fleisch gewordene Männerfantasie, queerer Kraftmeier und soldatisch-gepanzerter Powerbody, dass sie weit mehr als nur einen leichten Zug ins Selbstkarikierende aufweist.

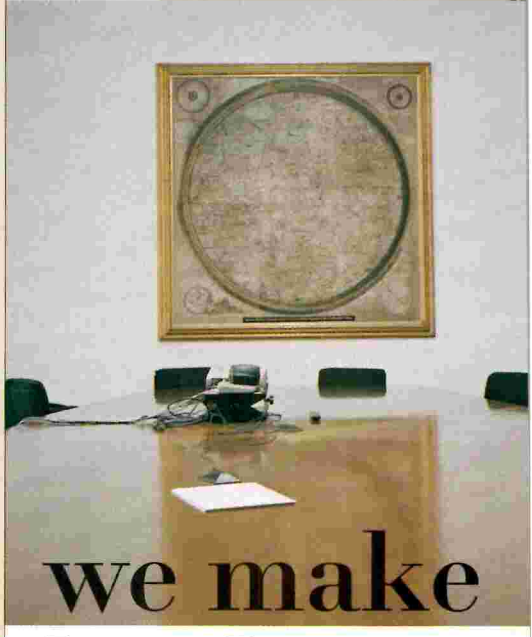
Robert Defcon: Aber nachdem Rammstein im ersten Pop Briefing vor drei Heften als »Fastfood« und »Vergewaltiger« gedisst wurden (womit man genau so reagierte, wie es sich Rammstein vorher überlegt hatten), wäre es nun ziemlich schräg, wenn man einen Musiker, der an der Kreuzung zwischen Parodie und Provokation ähnliche Ambiguitäten produziert, dank queerer Note plötzlich toll finden würde, nach dem Motto: Wenn schon soldatisch, dann wenigstens schwul und linkstotalitär.

Andreas Reihse: Aber das ist der entscheidende Unterschied. Der Swastika-Punk auf der King's Road war kein Neonazi. Und wie Bryan Ferry kann man die Inszenierungen der Nazis bewundern oder SS-Uniformen schick finden, ohne deswegen gleich Faschist zu sein. Bei Rummelsnuffs Provokation geht es um Kunst und Erotik, bei Rammstein hingegen um rechtes, kommerzielles Kalkül. Damit knackten sie natürlich Amerika. Wo Letztere aber doch eine ziemlich humorfreie Bande sind, da thematisiert Rummelsnuff den

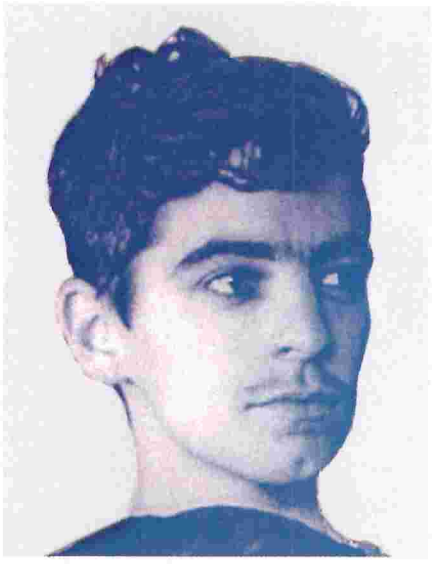
jrp|ringier

Armin Linke
Il Corpo dello Stato

With a text by
Giorgio Agamben
ISBN
978-3-03764-080-7
Price EUR 29
www.jrp-ringier.com



we make
books
with art



MUSIK ZUR ZEIT

JD Samson

spielte früher bei Le Tigre und singt jetzt in der von ihr gegründeten Band MEN. Außerdem ist sie Mitglied der Performance-Truppe Dykes Can Dance. Samson lebt in New York und mag Wohnmobile.

Lemonade: »Banana Republic«
(True Panther Sounds, 2010)
Die Band hat mir vor ein paar Monaten ihre EP »Pure Moods« zugeschickt. »Banana Republic«, der erste Song darauf, hat mich gleich umgehauen. Lemonade arbeiten unglaublich gut die Percussions in ihren Songs heraus. Außerdem kommen ihre Songtexte sehr frisch und glaubwürdig rüber – was ich als Aufforderung verstehe, einfach so zu sein, wie man ist.

Tegan and Sara: »Alligator«
(Sire / Warner Music, 2009)
Dieser Track ist ein absoluter Ohrwurm, am allermeisten im Remix von Lauren Flax. Das Original mit seinen schlichten Vocals ist schon so gut produziert, dass es eine perfekte Vorlage für Remixe bietet. Lauren Flax gibt dann dem Bass genau den Spielraum, den er braucht.

Weird Tapes: »The Heavens«
(Other Music / Rough Trade, 2009)
Dieser Song hat mich stark inspiriert, als wir zuletzt mit MEN an neuen Stücken für unser Album gearbeitet haben. Ich liebe seine monotone ätherische Stimmung. Obwohl, wenn man es recht bedenkt, ist der Track schon ein ganz schöner Kracher. Wenn man ihn laut genug aufdreht, versteht sich.

Q&A: »Trap Door«
(DFA, 2009)
Auf der Suche nach einem Mischer für unser MEN-Album stieß ich auf diesen Track. Ich kann mich noch sehr gut erinnern: Es war während eines Italien-Aufenthalts, ich fuhr gerade mit dem Auto durch die Berge. Dieser Song hat mich in meiner Ansicht bestätigt, dass Discomusik hervorragend mit Gitarren zusammenpasst, sogar wenn sie spärlich gestreut und kompliziert arrangiert sind. Ein befreiendes Gefühl!

Bruch immer gleich mit, sei es in der Selbstdarstellung, in der Musik oder im Liedtext. Es ist kein Lächerlichmachen des anderen, sondern ein ironisierter Blick auf sich selbst.

Hübener: Wenn auf »Sender Karlshorst« der Totalitarismus getanzt wird, dann ist es tatsächlich ein linker wie im Stück »Stalinallee«. Dessen Feier ist allerdings nicht weniger bescheuert als die des rechten. Rummelsnuff singt: »Kilometerlange Macht / Gen Morgensonne weist / Marx, Mielke, Stalin, Schilkin – / Hier strömt der Lebensgeist«. Für Zeilen wie diese braucht man historische Ignoranz und postmoderne Anything-goes-Abgebrühtheit zugleich. Solche und andere Entgleisungen – »Genossen, Marx ist Theorie / Mit Stalin lebt sie auf!« – kann man heute aber offenbar bringen.

Sebastian Hammelehle: Die Frage lautet daher: Inwiefern taugt Stalinismus zu Camp und Ironie?

Hübener: Wenn man es gut macht, gewiss. Aber natürlich entscheidet immer der Lachende darüber, was lustig ist. Allerdings fehlen hier – wenn man Rummelsnuff nicht vorauseilend als einziges großes Ironiesignal betrachtet – die ironischen Indikatoren. Die Anwesenheit des zynischen Stasi-Bonzen Erich Mielke in der Phalanx der Verkörperer »strömenden Lebensgeistes« macht die Sache nicht sympathischer. Das alles heißt nicht, dass das Album insgesamt verworfen werden müsste. Das heißt nur, dass die Skip-Taste zu neuen Ehren kommt.

Hammelehle: Der Plattentitel gibt einen entscheidenden Hinweis: Karlshorst bezeichnet den historischen Ort der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945. Der Bau der Berliner Stalinallee war auch eine Folge der Befreiung vom Nationalsozialismus. In Rummelsnuffs »Stalinallee« geht es nicht um die Feier eines Massenmörders, sondern um die Glorifizierung und Selbststilisierung der Arbeitermacht – und das im Tonfall der Zeit, in der die Straße errichtet wurde. Man kann das degoutant finden. Aber man sollte es nicht als Ausrutscher abtun. Ein ausgeprägtes Faible für beinahe jede Art von Härte (und damit eben auch für die stalinistisch-ostdeutsche Tradition) gehört zum Kern nicht nur seiner persönlichen, sondern einer ganz bestimmten Art von Männerästhetik, egal ob die sich nun schwul gibt oder straight.

Defcon: Es macht natürlich einen gewaltigen Unterschied, ob männliche Härte schwul oder straight ist, schon allein wegen der damit verbundenen Praktiken, die am Hindukusch eben andere sind als im Stahlrohr-Club: Dort hat dank fetischistischer Männerkörper, S/M-Praxis und schwulem Formenrepertoire auch Marschmusik eine andere Bedeutung als bei der Bundeswehr.

Andreas Reihse: In jedem Song findet man mindestens einen Satz zum Auswendiglernen: »Schieß nach vorne, aber flott / Schönen Gruß vom Donnergott« (in: »Donnerbolzen«) oder »Ein Mann braucht die Vergleiche / So will es die Natur« (in: »Pumper«). Über ein paar Schwächen tröstet zum Ende des Albums das Stück »Wenn du aus dem Leben schwindest« hinweg, eine wunderschöne Verbeugung vor Coil zu »Horse Rotorvator«-Zeiten.

Hübener: Und Rummelsnuffs Neuformulierung der Electronic Body Music mit ihrem teutonisierenden Pressgesang ist passagenweise sogar moderner, als man es sich zunächst eingestehen mag. Bei »Pumper« lässt Baptist Steve-Reich-Minimalismus auf pausbackige Bläser der Marke Ernst Mosch treffen. Das ist schon gewitzt.

Defcon: Nein, diese Platte ist stumpf, pathetisch, bieder, verkorkst, arm und schematisch in Musik und Text. Um das zu erkennen, muss man über Hitler oder Stalin nicht mal viel wissen.

Thomas Schönberger: Rummelsnuff nutzt die einfache Liedform genauso wie der wegen seiner Ernst-Jünger-Verehrung und seiner herrlichen deutschen Sprache geschätzte Maler Neo Rauch Pinsel und Leinwand. Wie Roger Baptist arbeitet Rauch die Segmente der postfaschistischen deutschen Ostgeschichte ab. So wie es Rauch selbst einmal kürzlich im neuen Katalog zu seinen Ausstellungen in Leipzig und München ausdrückte: »Diese halbwachen Momente, in denen sich das Treibgut in meinen Schleusenkammern verfängt und zu neuen Ordnungen fügt, sind die Essenz meines malerischen Schaffens.« Genauso verfährt Rummelsnuff mit seiner Musik. Es geht hier um eine in Liedform gepresste Dialektik des Faszinosums Diktatur und wie die Massen sich davon anziehen lassen. Immer wieder.

KAREN ELSON

»The Ghost Who Walks«

(XL / Beggars / Indigo)
28.05.10

Silke Janovsky: Die als Musikerin und Sängerin bislang nicht in Erscheinung getretene Karen Elson wagt es gleich im Eröffnungsstück ihres Debütalbums, einer las-

QUESTIONNAIRE

Essenzielle Fragen: Tracey Thorn

FRAGEN: MARTIN HOSSBACH

Tracey Thorn, 47, veröffentlicht dieser Tage ihr drittes Soloalbum, »Love and Its Opposite«, das in Berlin und London aufgenommen wurde. Das Bandprojekt, das sie und ihren Ehemann Ben Watt berühmt machte, Everything But The Girl, ruht seit 2002.

Mit Männern zusammenzuarbeiten…?

…ist für mich ganz normal. In meiner Karriere habe ich fast ausschließlich mit männlichen Musikern gearbeitet – und so gut wie nie mit Frauen. Am Anfang meiner Karriere spielte ich mal mit drei Frauen in einer Band namens Marine Girls. Das ist dreißig Jahre her, ich kann mich kaum noch daran erinnern. Insofern fällt es mir schwer, einen Vergleich zu ziehen. Die längste Kollaboration ist natürlich die mit meinem Mann Ben Watts, sie begann in den frühen Achtzigern. Hinzu kommen die Songs, die ich mit The Style Council, Lloyd Cole und Jens Lekman aufgenommen habe. Er singt auf meinem neuen Album im Song »Come On Home to Me«. Jede Zusammenarbeit ist anders, es hängt von den involvierten Persönlichkeiten ab, das Geschlecht ist nicht entscheidend. Wichtig ist eher: Ist es ›mein‹ Song, in dem Jens Lekman singt, oder ist es Massive Attacks Song »Protection«, in dem ich, ganz klar definiert, die ›Gastsängerin‹ bin? Dieses Machtverhältnis finde ich interessant. Ich bin gerne der Gast. Ich liefere meinen Beitrag ab, habe aber keinen Einfluss auf das Endergebnis.

Ich wohne gerne in London…?

…weil ich in der Grafschaft Hertfordshire aufgewachsen bin, die man als Vorstadt von London bezeichnen kann. Von dort braucht man nur eine halbe Stunde, um ins Stadtzentrum zu fahren. Ich konnte also immer in London ausgehen und es dann auch kaum abwarten, als Erwachsene endlich dorthin zu ziehen. Ich studierte dann allerdings in Hull, im Norden. Das war damals eine ziemlich heruntergekommene und abgeschiedene Stadt, eiskalter Wind fegte da. Es gab in Hull keine Musikszene wie in Manchester, wir mussten selbst eine gründen. Heute wohne ich dort, wo ich schon immer leben wollte: im Norden Londons, in Hampstead, in der Nähe des großen Parks Hampstead Heath. In Berlin hielt ich mich in letzter Zeit vermehrt auf, um dort mit Ewan Pearson an meinem neuen Album zu arbeiten. Die Stadt überraschte mich, sie entsprach gar nicht dem verqueren Bild, das ich im Kopf hatte. Ich schätze, es speiste sich einerseits aus Horden von Ravern und DJs und andererseits aus David Bowies Berlin der Siebziger. Berlin hat heute für mich etwas sehr Hippiehaftes: Die Stadt ist angenehm entspannt und sehr einladend, herrlich zum Fahrradfahren. London dagegen ist eine sehr harte Stadt, sie heißt einen nicht willkommen. Als Einwohner gewöhnt man sich aber irgendwann an die Hetzerei, den Lärm und die Kamikazefahrten mit dem Fahrrad.

Das Lieblingsgericht meiner Kinder…?

Wenn das so einfach wäre! Jemand, der keine Kinder hat, stellt sich immer vor, dass es unheimlich erfüllend sein müsse, für Kinder zu kochen. Lassen Sie es sich gesagt sein: Es bringt höchstens in den ersten zwei Wochen Spaß. Ich habe drei Kinder, jedes von ihnen mag unterschiedliche Gerichte. Mal mögen sie dies nicht, dann das nicht. Ich koche abends wirklich die absurdesten Mahlzeiten. Die Idee ist, eine Art Grundessen zu haben, welches für alle identisch ist. Die Realität sieht dann so aus, dass ich noch verschiedenste Variationen dazukochen muss. Das eine Kind hasst Kartoffeln, das andere isst lieber Pasta, aber nur ohne Parmesan, und das dritte mag sehr gerne Karotten, aber nur »wenn sie das Hauptgericht nicht berühren«. Es ist noch nicht mal so, dass die Zwillinge, meine beiden zwölfjährigen Töchter, denselben Geschmack hätten. Im Gegenteil! Eine isst fast alles, die andere hat ausschließlich Extrawünsche. Es ist zum Verzweifeln.

Ein guter Remix…?

…nimmt die Qualitäten des Ausgangsmaterials mit und wirft sie nicht unterwegs über Bord. Der ursprüngliche Song muss immer erkennbar bleiben. Todd Terrys Remix von Everything But The Girls »Missing« ist sicherlich einer der erfolgreichsten Remixe aller Zeiten, er erreichte 1996 in den Billboard Charts sogar Platz zwei. Terry sagte zu mir, er habe damals das Gefühl gehabt, der Song an sich sei schon so stark, dass er nicht mehr viel hinzufügen müsse. Seine einmalige Leistung bestand darin, den Song für den Dancefloor kompatibel zu machen – und das war's. Fast alle Remixer sind mit meinen und mit EBTGs Kompositionen so umgegangen, und trotzdem haben sie uns jedes Mal überrascht. Bei »Missing« bestand die Überraschung darin, dass letztlich nur der Beat geändert wurde.

Ein Song, den ich covere…?

…muss eine gute Melodie und einen sinnvollen Text haben und gleichzeitig meinen doch recht limitierten Gesangsfähigkeiten entgegenkommen. Die Melodie darf nicht zu hoch oder zu tief sein, meine Stimme umfasst nicht mehrere Oktaven. Außerdem muss der Song eine gewisse Einfachheit haben, sodass er auch glänzen kann, wenn ich ihn zurückhaltend behandle. Ich singe ja nie besonders demonstrativ oder dramatisch. Der Song darf dabei nicht verblassen. Das ist mir – so stellte es zumindest Neil Tennant von den Pet Shop Boys fest – besonders gut bei meiner Version ihres Songs »King's Cross« gelungen, den ich Ende 2007 veröffentlichte. Auf meinem neuen Album habe ich zwei Songs gecovert, einer davon stammt von Lee Hazlewood. Ich habe ihn mit Jens Lekman eingesungen, »Nancy and Leë«, Sie wissen schon... Ich kannte das Original gar nicht, mein Produzent Ewan Pearson wollte mir einfach seinen Lieblingssong von Hazlewood vorspielen und wurde dann ganz nervös, als ich sofort eine Coverversion einsingen wollte.

Mein tägliches Ritual…?

…besteht im Frühling und Sommer daraus, morgens als Erstes in mein Gewächshaus zu gehen und nach dem Gemüse zu schauen, das ich für meine Familie anpflanze. Ich öffne die Tür, wässere die Pflanzen, justiere dann ein paar Stunden später die Jalousien, damit es im Gewächshaus nicht zu heiß wird. Am Nachmittag muss die Tür wieder geschlossen werden, und so weiter und so fort – dabei habe ich doch schon drei Kinder! Die größten Probleme bereiten mir die Gurken. Die erste Aussaat verkümmert mir immer, jedes Jahr. Wahrscheinlich liegt es daran, dass ich sie zu früh anpflanze. Ich kann einfach nicht abwarten. Gurken sind unverzeihlich: Wenn es plötzlich zu kalt wird, gehen sie ein.

Tracey Thorn *»Love and Its Opposite« (Strange Feeling / RTD) 14.05.10*

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Ist das, was **HERMANN NITSCH** macht, große Kunst – oder immer noch eine einzige Sauerei? Der letzte Wiener Aktionist polarisiert, bis heute. Seine von de Sade, Nietzsche, Freud und Artaud beeinflusste Arbeit soll in der Verknüpfung von realen Tierkadavern und künstlichem Blut mit religiösen Sujets wie der Kreuzigung beim Zuschauer zunächst Ekel und Abscheu und dann eine Art Katharsis bewirken. Blasphemie also – oder doch alles nur eine Frage des persönlichen Geschmacks? Fest steht, dass im Kontext von Nitschs Orgien-Mysterien-Theater auch Musik eine Rolle spielt. Das kündigte sich bereits früh in ersten ›Abreaktionsspielen‹ (enervierende Schreie mit Blasmusik) an und mündete allmählich in einen wagnerianischen Freud-Komplex: gigantische Sinfonien von liturgischer Prägung. Sehr anschaulich wird das in seiner »Eighth Symphony« *(Tochnit Aleph)* – eine sehr reiche, professionell klingende dramatische Kakophonie aus Orchester, Blasmusikensemble, Synthesizer und Chor; eine Symbiose aus Lärm, Drones und österreichischer Volksmusik. Das wirkt sehr beeindruckend, hat heute aber so gar nichts Aufwühlerisches, um nicht zu sagen: nichts Verstörendes mehr an sich. Blasphemie hin, Blasphemie her: Das Konzept bleibt vage und indifferent – es ist zu angestaubt.

Um etliche Nuancen frischer, sprich: zeitgemäßer sind demgegenüber die Werke eines anderen, nun ja, Universalgenies made in Austria. Der 1958 in Lienz in Osttirol geborende **WOLFGANG MITTERER** komponiert einfach alles. Im Fokus steht dabei stets die Elektronik – akustische Räume, die man öffnen, die man betreten kann. Jetzt hat Mitterer eine Sample-Platte herausgebracht: »Music for Checking E-Mails« *(Col Legno)*, die – Untertitel: »...Giving the Illusion of Depth« – in Gestalt dreidimensionaler Gebilde ›Background‹-Sounds aneinanderreiht. Kontrastierend zu diesen abstrakten Bruchstücken formt Mitterer auf einer zweiten CD eine Art frei erfundene elektronische Post an Kompositionsgrößen wie Anton Bruckner, Peter Tschaikowsky und Morton Feldman: die konfrontative, organische und homogene Herangehensweise in Gestalt einer musikalischen E-Mail. Eine faszinierende Aufnahme, großartig aufgemacht und zudem mit einem umfassenden Text von Paul D. Miller (DJ Spooky) versehen, der die idiomatischen Klangwelten Mitterers mit allerlei historischen und philosophischen Querverweisen erhellend analysiert.

Was Faszination und konstantes Schalten und Walten anbelangt – da braucht man sich auch in hiesigen Gefilden nicht zu verstecken. Eine sichere Bank dabei war schon immer das seit 2003 von Berlin aus operierende Label **STAUBGOLD**, das jetzt im Zuge seiner 100. Veröffentlichung unter dem Titel »100 Jahre Einsamkeit« eine Bestandsaufnahme vorlegt – und auf dieser mit jedem Track belegt, welch innovative Schübe hier über die Jahre beharrlich freigesetzt worden sind. Denn die Kopplung ist ein vom Inhaber Markus Detmer großzügig zusammengestelltes Set mit 21 Nummern aus den einhundert Titeln des Katalogs und zugleich der dritte Teil der DJ-Mix-Reihe »Plays Staubgold«. Schön, hier noch einmal nachzuhören, wie die Musik von den eher regional-elektronisch beeinflussten Anfangsjahren in Köln bis heute immer deutlicher internationale Konturen bekam. Ergänzend dazu sei »Sommer« empfohlen, Markus Detmers mit Timo Reuber kompilierte Werkschau aus umfangreichen Musikarchiven, die rare und teilweise ältere Studiotakes enthält, bei denen allerorts Originalität triumphiert. Detmer und Reuber verfolgen seit nunmehr 14 Jahren zusammen unter dem Projektnamen **KLANGWART** ihr gemeinsames persönliches Verständnis von nicht allzu ambitionierter, das heißt: immer im Clubkontext angesiedelter elektronischer Musik. Zur Zeit erlebt Staubgold eine Zäsur: Zukünftige Veröffentlichungen wird es nur auf digitalem Weg als Downloads geben. Zeit sich zu verabschieden? Mitnichten! Appell an alle: Zeigt weiter Interesse!

ziven Bluesrock-Ballade, den bekannten Klavierregen der Doors-Hymne »Riders on the Storm« zu sampeln. Das zeugt von Chuzpe und verweist zugleich auf das Jahrzehnt, nach dem Song und Album klingen – die Sechziger. Das ist das Verdienst ihres Gatten Jack White, mit dem Elson zwei Kinder hat. White hat nicht nur das Schlagzeug gespielt, sondern als Produzent dafür Sorge getragen, dass Instrumente und Mikrofonierung aus längst vergangenen Zeiten stammen. Jeder der zwölf Songs Elsons konserviert den Konsens einer Musikrichtung. Sie wechselt das Instrumentarium, den Stil, die Richtung wie früher die Kleider von Versace, Dior oder Chanel, die sie als Model über die Laufstege trug. Ihr Spektrum reicht vom uramerikanischsten Fiedel-Country über psychedelische Medicine-Show-Music der zwanziger Jahre bis hin zu dramatischen Folkweisen. Eine von diesen, »Stolen Roses«, erinnert sowohl in Melodie als auch textlich stark an Caves Mörderballade »Where the Wild Roses Grow«. Auf dem Papier mag dieses eklektizistische Konzept nach Heterogenität rufen, doch erstaunlicherweise ist der Höreindruck ein anderer: Man fragt sich, wie so Unterschiedliches so gut zusammenpassen kann. »The Ghost Who Walks« ist ein abwechslungsreiches und daher spannendes Debüt einer Sängerin, der es gelingt, tradierten Formen einen neuen Anstrich zu geben. Oder möchte mir jemand widersprechen?

Anne Waak: Mitnichten. Weiterhin könnte man Elsons angenehm klare und unexzentrische Stimme loben – und ihre geradlinige Art des Vortrags, was nach übermäßigem Hören von Zeitgenossinnen wie Joanna Newsom oder CocoRosie durchaus als eine Qualität an sich erlebt werden kann. Zwei der Stücke auf diesem Album – die Pianoweise »100 Years From Now« und der von Geigen begleitete Feminismus-Protestsong »Mouths to Feed« – tragen erkennbar die Handschrift der von Elson mitbegründeten The Citizens Band, einer in New York beheimateten politischen Künstlergruppe, die vom europäischen Cabaret der zwanziger Jahre inspiriert ist. Mit »The Ghost Who Walks« fügt Elson dem oft erprobten, aber bislang mit wenig erfreulichen Ergebnissen gesegneten Karrieremuster ›model turns singer‹ eine Erfolgsgeschichte hinzu. (Der nächste logische Schritt: dramatische Scheidung von White, anschließend Ehe mit einem Staatspräsidenten.)

Thomas Hübener: Stille Tage im Klischee! Im Video zum Titelstück tun die Männer cool und tragen schwarze Anzüge, während das singende Fotomodell sich genau wie ein solches verhält und im weißen Kleid verruchte Gesichtsausdrücke übt, als posiere es für ein H&M-Poster. Eine Frage: Spricht es für oder

gegen die Melodien und Lieder, wenn es einzig die souveräne Soundarchitektur und die effektsicher gesetzten Arrangements sind, welche diese schon hundert Mal gehörte Genremusik zusammenhalten?

Janovsky: Tatsächlich wäre dieses Album vermutlich sehr langweilig, würde Elson nicht immer wieder in angenehmen Schräglagen aus längst überdrüssigen Schnittmustern ausbrechen: mit abrupten Breaks in den Liedstrukturen, mit erdfernen Hintergrundgesängen, mit donnerndem Schlagwerk – also mit Mitteln der Übertreibung. Etwas Selbstironie in der Selbstdarstellung darf man ihr getrost zugestehen, sonst hätte sie wohl auch nicht als Duettpartnerin von Cat Power den hinlänglich bekannten Gassenhauer »I Love You (Me Neither)« aka »Je t'aime (moi non plus)« für das 2006 erschienene Gedenkalbum »Monsieur Gainsbourg Revisited« aufgenommen. Auch auf Elsons Debütalbum gibt es viele subtile Zwischenetagen der Ironie.

Sebastian Hammelehle: Dennoch ist es irritierend, ein Album zu hören, das exakt so klingt wie die Langspielplatten aus den Sechzigern und Siebzigern, Platten also, die man seit Ewigkeiten in den Vinylkisten amerikanischer Thriftstores findet. Irritierend auch die über die Musik hinausgehenden Ähnlichkeiten: die gutaussehende Sängern, die gut eingeführten Macher und Hintergrundleute, die hier so professionell wie unbeteiligt ein Showprogramm für Rockstargattinen abspulen. Schön war die Zeit, als Stars ihren Frauen noch Flugzeugträger oder das Haupt ihres toten Widersachers zum Geschenk machten – und nicht eine derart öde Allerweltsproduktion.

THE DIVINE COMEDY

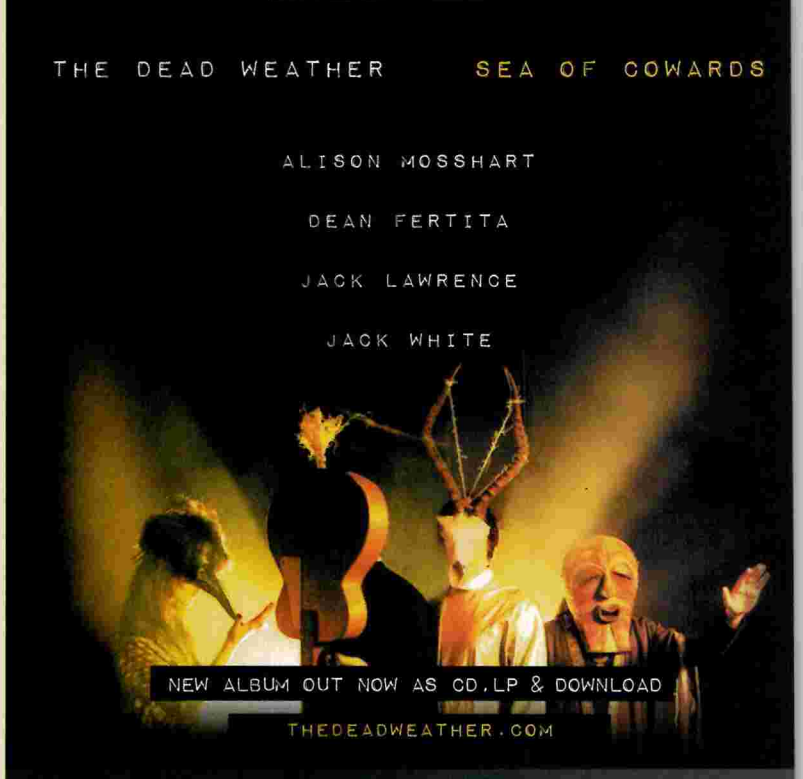
»Bang Goes the Knighthood«

(DCR / Pias / RTD)
28.05.10

Thomas Hübener: Die Stimme des Sängers Neil Hannon gehört neben der Neil Tennants, Luke Haines' und Momus' zu den originellsten im Popkosmos, steht sie doch für einen aus Melancholie und Ironie empfindungsgemischten Zugang zur Welt. Auf »Bang Goes the Knighthood«, dem zehnten Album der Divine Comedy im 22. Jahr ihres Bestehens, würzt Hannon schwelgerischen, kammermusikalischen Pop mit dem Flair französischer Chansons, mit Swing-Aromen und drolligen Musical-Arrangements.

Robert Defcon: Und das ist genau das Problem dieser Platte: Musikalisch ist sie zu sehr an abgestandener Klamotte statt an einer Unterwanderung von Gegenwartsformen orientiert, und sprachlich ist sie bieder. The Divine Comedy sind manchmal amüsant, aber nirgends relevant.

Hübener: Was heißt hier ›nirgends relevant‹? In dem Song »The Complete Banker« singt Hannon aus der Ich-Perspektive über einen skrupellosen Banker, der sich wehmütig – und in beneidenswerter (Binnen-)Reimkunst – nach der guten alten Zeit vor der weltweiten Finanzkrise und der Verunglimpfung seines Berufsstands zurücksehnt: »Oh how I hanker for the good old



MUSIK ZUR ZEIT

Deborah M. Withers

ist Autorin und Verlegerin des Buchs »Adventures in Kate Bush and Theory«. Sie lebt in Bristol und unterstützt aktiv Autoren, die sich im Selbstverlag unabhängig machen wollen.

Trash Kit: »Trash Kit«
(Upset The Rhythm, 2010)
Im Februar letzten Jahres spielte ich mit meiner Band Drunk Granny ein Konzert, bei dem Trash Kit ihren ersten Auftritt hatten, damals noch als Duo. Ich war beeindruckt von ihrem mitreißenden Punk-Folkpop und der guten Laune, die sie verbreiteten. Die Songs auf ihrem Debütalbum gleichen 17 Glücksmomenten, die Körper und Geist zum Durchdrehen bringen.

Rocket To The Sky: »Grizzly Man«
(Trust Me, 2008)
Jenny Hval, der Kopf hinter Rocket To The Sky, kontaktierte mich zuerst nur, weil sie für ihre Masterarbeit etwas über Kate Bush wissen wollte. Als sie mir ihre Musik vorspielte, war ich überrascht, wie ungezwungen sie tief bewegende Melodien und Geschichten kombiniert.

The Raincoats: »Shouting Out Loud«
(Rough Trade, 1981)
An »Odyshape«, dem zweiten Album der Raincoats, kann ich mich einfach nicht satthören. Was für ein schöner Zufall also, dass es im Jahr meiner Geburt veröffentlicht wurde! Seit kurzem spiele ich nun Schlagzeug in meiner neuen Band Bellies!, und da fällt mir plötzlich auf, dass »Odyshape« nicht nur hinreißende und verführerische Melodien zu bieten hat, sondern auch absolut überwältigende Rhythmen.

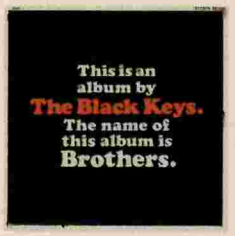
The Hysterical Injury: »Adam West«
(Crystal Fuzz, 2008)
The Hysterical Injury sind eine großartige Liveband aus Bath, einer Nachbarstadt Bristols. Spielen sie ein Konzert in der Gegend, bin ich mit einiger Wahrscheinlichkeit wie verrückt tanzend in der ersten Reihe anzutreffen. Ihre Songs treffen genau die Mitte zwischen Noise und Pop. Diese Band muss man sich live ansehen.

days / When I was free / The complete banker in my Armani / Before the rancour and disharmony«. Wenn er dann in beschwingter Rollenprosa trällert: »I'm the complete banker / I'm a conscience-free malignant cancer on society«, dann spricht sich da beides aus: Kritik am Spekulantentum und dandyhafte Transgressionslust am Singen aus der Perspektive des Indie-Feindbildes. Natürlich ist das relevant.

Sebastian Hammelehle: »The Complete Banker« klingt wie eine Mischung aus Hyde-Park-Corner-Bandstand und Mary-Poppins-Soundtrack – und erweist sich in der Tat als großartiger Kommentar zur Zeit. Wir haben es hier mit dem seltenen Fall einer Platte zu tun, bei der die Verwendung der üblichen konservativen Mittel etwas hervorbringt, das weit über eine bloße Restauration eleganter Klangbilder hinausgeht. Pathos, Ironie und Bläsersätze sind eine unschlagbare Kombination, wenn man damit derart formvollendet umzugehen versteht wie Neil Hannon. Seit »Dear Catastrophe Waitress« von Belle and Sebastian gab es keine derartige Platte.

Defcon: Nein, als musikalischer Entwurf ist diese Persil-Produktion ob ihrer Musical-Jovialität und der seichten Chanson-Melancholien kaum zu ertragen. Sicher, es gibt die seltenen Momenten, in denen The Devine Comedy mehr abbilden als die Vergnügtheit des Gentlemans mit seinem gestelzten Gebrauch sprachlicher Formen und seinen debilen ›gay charades‹ – Momente, in denen er mit trockenem Humor selbst die grausigsten Cheesy-Zitate in charmante Scherze verwandelt. In Songs wie »The Complete Banker« wirkt Neil Hannon wie ein Dandy, der seit George Brummell (1778–1840) eine Figur ist, die mit der feinen Gesellschaft verkehrt, um dieser durch raffinierte Übertreibung ihrer eigenen modischen und gesellschaftlichen Formen die lange Nase zu zeigen. Der Dandy ist also eine stilistisch vollendete Verkörperung der Verschmelzung von Kritik und Affirmation, sprich: Pop. Neil Hannon gleicht dabei jedoch weniger Morrissey, der mit Morbidität, Stilbewusstsein und großem Maul den DJ erhängte, die Queen tötete und mit dem treibenden Gitarrensound Johnny Marrs in den achtziger Jahren zum »Sprachrohr einer Generation« wurde (Diedrich Diederichsen damals in Spex), sondern eher dem Fuchs aus Peter Jacksons Puppet-Musical-Komödie »Meet the Feebles«, wenn dieser (der Fuchs) in »The Sodomy Song« zum Pathos orchestraler Klänge vor versteinertem Publikum sodomitische Sexpraktiken verherrlicht. Ein Release der Smiths-Alben als schwere goldene Schallplatten wäre ein großartigerer, und nicht zuletzt viel passenderer Kommentar zur Zeit und zur Finanzkrise.

Hammelehle: Auf früheren Platten wie »A Short Album About Love« hatte Hannons allzu deutlich spürbarer Wunsch, Großes im Stil Scott Walkers zu schaffen, das Ergebnis oft verkrampft und gewollt wirken lassen. Das neue Album lebt jedoch von einer Beiläufigkeit, die über bemühtes Nacheifern längst weit hinaus ist, weil ganz eigene Themen verhandelt werden: In »At the Indie Disco« setzt sich Hannon mit englischen Archetypen auseinander, die derart bilderbuchhaft sind, dass sie kaum ein Songschreiber noch zu erwähnen wagt – es könnte ja der Verdacht aufkeimen, man bewege sich in Britpop-Gesellschaftspanoramen im Stil der Kinks und frühen Blur. In »Assume the Perpendicular« singt Hannon vom Barbour-Jackett und vom MG-Sportwagen, und in »At the Indie Disco« vom Morrissey-Poster und von den Wannadies. Allerdings ist letzterer Song musikalisch mit seinem offensiv eingängigen Songaufbau fast so seicht wie die Hits, über die Hannon sich lustig macht. Aber wie singt er selbst in »Can You Stand Upon One Leg«, dem vorletzten Lied der Platte: »Can you write a silly song? / It's harder than you think«.



THE BLACK KEYS

»Brothers«
(V2 / Coop / Universal) 21.05.10

Robert Defcon: Die White Stripes grüßen. Die Reise der Black Keys führt auf ihrem sechsten Album erneut in die späten Sechziger, zu großen Momenten von Cream, sogar Hendrix, nur weniger daddelig, mit rattigröhrengesättigten Gitarrenverzerrern, Farfisa-Orgeln und Wahwah-Funk: Das hier ist satter, analoger Sound. Es gibt Grooves, die schon bei der ersten Nummer abgehen, und Sänger Dan Auerbach singt mit angezerrtem, lässig-schwulem Prince-Falsetto »Let me be your everlasting light«, nur um sich bei der nächsten Nummer als Verkörperung des frühen John Lee Hooker mit Hall-Fahne zuversichtlich zu geben, dass er bei seinem nächsten Girl nicht die gleichen Fehler machen

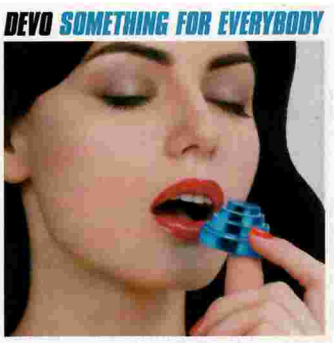
Mehr Musik folgt in der Sendung
»Spex Mixtape«
auf dem Online-Radio ByteFM.
Die nächsten Termine:
Freitag, 02.07., 12-13 Uhr,
sowie Freitag, 30.07.,
12-13 Uhr.
ByteFM

ZEHN BESONDERE SONGS

Singles, EPs, Albumtracks, Musik aus dem Netz

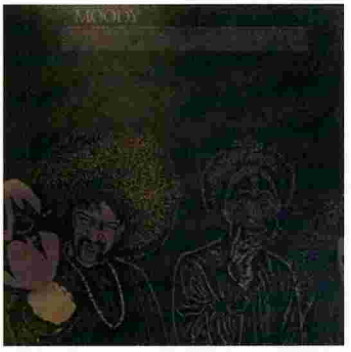
KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER W. WACHT UND WIBKE WETZKER

!!! (Chk Chk Chk)



DEVO

Kavinsky



Moody

I *!!! (Chk Chk Chk):* »AM/FM«,

aus dem Album »Strange Weather, Isn't It?« (Warp Records)

Der letztjährige längere Berlin-Aufenthalt scheint dem amerikanischen Eastcoast-Westcoast-Kollektiv !!! (Chk Chk Chk) bei den Aufnahmen ihres neuen Albums »Strange Weather, Isn't It?« gut getan zu haben. Die neue Single »AM/FM« ist zwar so funky, wie man es von den acht Musikern bisher gewohnt war, sie arbeitet aber zusätzlich mit ganz neuen krautig-mäandernden und verzerrten Gitarren- und Synthesizer-Klängen.

II *BLK JKS:* »Lietys«,

von der EP »Zo!!« (Secretly Canadian / Cooperative Music)

Ein schöner Moment: Im Chorus des eröffnenden Stücks »Lietys« wird doch ganz eindeutig »So macht das Tor« gesungen, jedenfalls wenn man nach dem »Agathe Bauer«-Prinzip geht, das besagt, dass Deutsche anstelle des korrekten ausländischen Songtextes gerne mal vollkommen abwegige Phrasen verstehen. Aus »I've Got the Power« von Snap! wurde so eben mal »Agathe Bauer«. Worüber singen die südafrikanischen BLK JKS in dieser ungewohnt tropischen Downbeat-Baile-Nummer nun tatsächlich? Über Fußball?

III *The Clientele:* »Paper Planes«,

als Stream auf http://www.avclub.com

Die britischen Dreampopper The Clientele covern den M.I.A.-Hit »Paper Planes« als handgemachten Folk-Rap. An der Stelle der Pistolenschuss-Samples des Originals tritt ein Tamburin sowie das bandeigene Wiedererkennungsmerkmal: warmer Gitarrenhall. Außerdem gehören zur Countryside-Version das zarte Vibrato einer Geige und eine Triangel. Dass The Clientele dann auch noch ihren eigenen Song »Since K Got Over Me« einfließen lassen, wird M.I.A.-Fans gegenüber dieser Weichspülvariante nicht milder stimmen, aber dass gutes Songwriting nun mal gutes Songwriting bleibt, wird mit diesem Stück wunderbar bewiesen.

IV *Department of Eagles:* »While We're Young«,

aus der Sammlung »Archives 2003-2006« (Isota Records / Bella Union / Cooperative Music)

Als Resterampe sollte man »Archives 2003-2006« gar nicht erst verstehen. Zwar hört man hier elf stilistisch wie qualitativ äußerst unterschiedliche Stücke von Fred Nicolaus und Daniel Rossen alias Department of Eagles, aber es handelt sich doch um mehr als nur anskizzierte Songs. Vor allem »While We're Young« hat es in sich: eine beschwingt-flotte, von Schlagzeug, Surf-Gitarre und langgezogenem »Oooooouuuahooooo«-Gesang getragene Pop-Nummer, koproduziert vom Grizzlybären Chris Taylor.

V *DEVO:* »Fresh«,

aus dem Album »Something for Everybody« (Warner Music)

Nach zwanzig Jahren veröffentlichen die De-Evolutionäre DEVO ihr neues Album »Something for Everybody« und beweisen mit der Single »Fresh« mal eben, dass man auch als Agitpop-Opas musikalisch noch weit vorne sein kann. Mit durchgetretenem Gaspedal, shoutendem Stakkato-Gesang und einer blitzsauberen Produktion beschwören sie die Suche nach Neuem, nach der Zukunft. Wenn das Album hält, was die Single verspricht, möchten wir eine der Zeilen von »Fresh« gerne variieren: »So fresh it almost makes us want to cry-y-y-y-y-y!«

VI *Kavinsky:* »Nightcall«,

von der 12"-/Digital-Single »Nightcall« (Record Makers)

Vincent Belorgey alias Kavinsky verstarb 1986 bei einem Autounfall in seinem Ferrari Testarossa und kehrte 2005 als Zombie zurück. »Nightcall«, die dritte Single des Franzosen, wurde von Daft Punks Guy-Manuel de Homem-Christo produziert und von Uffies Labelkollegen SebastiAn abgemischt: ein sanft schiebendes, zuckersüßes Italo-Discostück, knapp über der 60-BPM-Marke, dazu singt Lovefoxxx von CSS. Sweet! Das Debütalbum folgt in Kürze.

VII *Matmos & So Percussion:* »Treasure«,

aus dem Album »Treasure State« (Cantaloupe)

Matmos halten nicht viel von vorhersehbarer Metrik. Dennoch entsteht ein harmonisches Hörgefühl, wenn sie in »Treasure« die Vertonung eines Frühjahrsputzes in der Garage in Richtung Tropicana-Flair lenken. Hier öffnet sich nicht zuletzt auch der perkussive Kosmos des New Yorker Ensembles So Percussion, mit dem sie für ihr neues Album kooperierten.

VIII *Moody:* »Ol' Dirty Vinyl (U Used to Know)«,

von der EP »Ol' Dirty Vinyl« (Mahogani Music)

»Recorded in Vienna in some hotel near the castle. It took 3 hours to complete«, steht auf dem Sleeve, und tatsächlich: Keine Minute Mehrarbeit hätte diese grandios eigensinnige Hommage an das Knacksen von Vinyl noch besser machen können. Kenny Dixon Jr. schmeißt, wie er es gerne tut, musikalisch Vorgefundenes auf einen Disco-Groove, hier u.a. Splitter aus Donna Summers »Spring Affair« und Elkie Brooks »Sunshine after the Rain«. Über allem knistert das verstärkte Eigengeräusch zerkratzter Ein- und Auslaufrillen. Pur abgesampelt, wird es hier in dramatisch gesetzten ›Pausen‹, die keine Pausen sind, zur eigentlichen Musik.

IX *Pet Shop Boys:* »A Powerful Friend«,

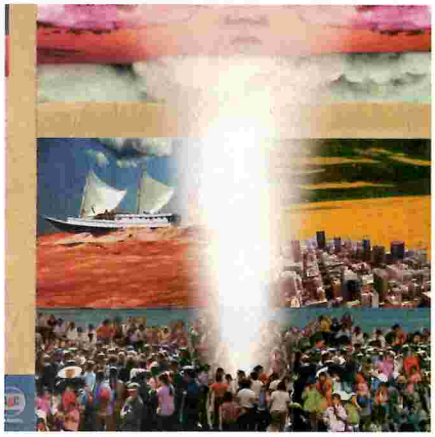
von der 7"-Single »Love Life« (Parlophone / EMI)

Am 17. April veröffentlichten anlässlich des »Record Store Days« nicht nur Blur eine auf 1.000 Stück limitierte Vinylsingle (»Fool's Day« – Gratisdownload auf www.blur.co.uk), sondern auch die Pet Shop Boys – am Mittag war das Teil schon ausverkauft, auf Ebay zahlte man am Nachmittag bereits dreißig statt fünf Pfund. Anfang der Achtziger komponiert, für John Peel im Jahre 2002 aufgenommen, ist »A Powerful Friend« das ›rockigste‹ aller PSB-Stücke: Feedbackschlieren begleiten Tennants Analyse einer unausgewogenen schwulen Liebesbeziehung.

X *Sleigh Bells:* »Tell 'Em«,

aus dem Album »Treats« (N.E.E.T Recordings)

Rückblickend lag Jay-Z im letzten Jahr völlig richtig, als er behauptete, die Indiekultur setze derzeit wesentlich mehr Erneuerungsimpulse als der Hiphop. Paradebeispiel Sleigh Bells: Das Brooklyner Duo versucht sich auf seinem Debütalbum auf M.I.A.s Label an der Fusion von R&B-, Hiphop- und Noise-Elementen. »Tell 'Em« gibt die Richtung vor: Hier wird mit 808-Gewitter-Beats, reichlich Claps und bis zum Anschlag verzerrter E-Gitarre gearbeitet. Dazu singt Alexis Krauss, umnebelt von massig Reverb. Schmutzig. Yeah.



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Machen wir uns nichts vor: **BROKEN SOCIAL SCENE** mögen mit einem Kommunen-Flavour daherkommen, doch auch die Kanadier wollen in der neoliberalen Individualgesellschaft Geld verdienen. »Forgiveness Rock Record« *(City Slang / Universal)* führt Brendan Cannings und Kevin Drews Taubenschlag von Gastmusikern ins zehnte Jahr des Bestehens, das Album untermauert das Image der Band, ein Hort romantischer Weltverbesserer zu sein. Der Opener heißt treffend »World Sick«. Die musikalische Ausrichtung von BSS lässt sich nach wie vor schwer festmachen, auch das neue Werk federt durch 27 Stilformen moderner Gitarrenmusik. Natürlich überwiegen die leisen Töne – kein Wunder bei Gastauftritten von Feist, Metric-Sängerin Emily Haines und Stars-Sängerin Amy Millan. Und man kann festhalten: Wenn schon alle Utopien vom stillschweigenden Konsum-Konsens begraben sind, dann ist hoffnungslose Sozialromantik – wie hier – immer noch sympathischer als zynisch-abgefuckter Realismus. Mit Letzterem haben auch **GOLDEN TRIANGLE** nichts am Hut. Das Album der New Yorker, »Double Jointer« *(Hardly Art / Cargo)*, besteht jeweils zur Hälfte aus Brooklyn-Kunstgalerie-Punk und Retro-Psychedelic. Schon die Band an sich ist eine optische Täuschung, man könnte fast meinen, es stünden zweimal die Yeah Yeah Yeahs auf der Bühne – also sechs Musiker. Zwei Karen Os in bunten Hippiegewändern und dazu jede Menge Verstärkerrauschen. So punktgenau sie die aktuelle Nostalgie-Hipness bedient, so wenig will diese Platte irgendwo hin. L'art pour l'art, noise pour noise.

Schwieriger zu verorten ist da **NORMAN PALM**, denn der weiß nicht genau, wo er hin will. Bisher machte er auf sich aufmerksam als Grafiker/Zeichner/Künstler sowie Schöpfer genialer Coverversionen. »Girls Just Wanna Have Fun« und »Boys Don't Cry« dekonstruierte er mit einem Augenzwinkern. Jetzt aber gibt sich Palm mit »Shore to Shore« *(City Slang / Universal)* als ›ernsthafter‹ Musiker. Da wächst sofort die Angst vor einem weiteren englisch singenden Deutschen, der sich für einen Amerikaner hält. Doch aufgeatmet! Zwischen folkigen Akkorden und stilsicherem Synthiegefrickel klingt ein Suchender hindurch, Palms Musik bleibt im Schwebezustand. Für den Zuhörer: ein Gewinn.

Die Amerikaner von **WE ARE SCIENTISTS** hingegen wissen genau, wo sie hinwollen – nach England. Ihr neues Werk »Barbara« *(Masterswan / PIAS)* kommt diesem Ziel auch erstaunlich nahe. In der Vergangenheit zeugte bereits eine Split-Single mit Art Brut von der UK-Affinität der Band, zudem waren sie die einzigen Amerikaner, die den Franchise-Gag von Art Brut mitmachten und unter dem Kürzel »AB47« eine offizielle Subdivision von Eddie Argos' Kunstpunk-Truppe gründeten. Musikalisch beließen es We Are Scientists jedoch lange bei ätzend-metallischem Gitarrenrock und getragenem Gesang. Ihr neues Album besitzt immer noch solche langweiligen Emo-Momente, doch strotzt es auch vor zackigem Disco-Punk. Wenn sie – wie auf der Single »Rules Don't Stop Me« – klingen wollen wie die Schnittmenge aus Arctic Monkeys und Franz Ferdinand, sind We Are Scientists auch am besten.

Als musikalische Leuchttürme der letzten drei Jahre erheben sich die Ostküsten-Bands Animal Collective und Grizzly Bear noch immer weit über das Meer tausender Gitarrenbands hinaus. Doch muss sogenannter Dream-Pop immer gleich melancholisch sein? Dagegen würde »Monster Head Room« *(Souterrain Transmissions / RTD)* sprechen, aufgenommen von der Band **GANGLIANS** aus Scramento, Kalifornien. Genau genommen handelt es sich hierbei um ein Re-Release eines Albums aus dem letzten Jahr. Vielleicht brauchte es hierzulande einen viel zu langen Winter und einen endlos verregneten Frühling, um dieses Werk ausreichend zu würdigen. Es kommt ganz ohne Kunstpose und Utopien-Attitüde aus, es klingt einfach wie der Sommerurlaub von Grizzly Bear.

wird wie bei seiner Ex. Keine Frage, dass hier ein selbstbewusster Gentleman spricht.

Anne Waak: Fast alle der 15 groovend-verschlurften Songs handeln von den Frauen und der Liebe zu ihnen. Und zwar in den Ausprägungen Beschützerwillen (»Everlasting Light« und »Next Girl«), Unfähigkeit trotz Bedürfnis (»Tighten Up« und »Too Afraid to Love You«), Verneinung (»I'm Not the One«) und Exklusivität (»The Only One«). Trotzdem heißt die Platte nicht etwa »Women and Bluesrock« – vgl. dazu Jakob Dylans »Women and Country« in diesem Pop Briefing –, sondern irritierenderweise »Brothers«.

Ralf Krämer: Wenn der Vergleich mit den White Stripes nicht hinken soll, darf der Hinweis auf frühen Motown-Soul und R&B nicht fehlen. Würden Jack und Meg White jemals auf die Idee kommen, einmal Wilson Pickett zu covern, klänge das vermutlich genau so wie die Songs auf diesem Album. Die Wurzeln der Black Keys reichen also nicht nur bis zu den Stripes, sondern hinunter bis zum Urschlamm, zu Marvin Gayes »I Heard it Through the Grapevine«, das von den Black Keys eindeutig in »I'm Not the One« verwurstet wurde.

Waak: Und natürlich ist es kein Zufall, dass die Band im Muscle Shoals Sound Studio in Alabama aufgenommen hat. Der Hauptgrund, heute dieses legendäre Studio zu buchen, dürfte in dem Reiz liegen, sich auf dem eigenen Plattencover in die Riege der Soul-Stars eintragen zu können, die hier bereits aufnahmen: Aretha Franklin, The Staple Singers – und unzählige mehr.

Krämer: Dass die Studioband des Stax-Labels The Bar-Kays hieß, mag für den Bandnamen Black Keys Pate gestanden haben, ebenso wie die ›Blue Notes‹, jene musikwissenschaftliche Bezeichnung der für den Blues charakteristischen Töne. Das alles, Black Soul und weißen Bluesrock, versöhnen The Black Keys jedoch auf fiese Weise mit Seventies-Weichspülern der Marke Dr. Hook, deren Hit »When You're in Love With a Beautiful Woman« unüberhörbar die Blaupause für »The Only One« war. Kurz: The Black Keys geben hier, nach durchaus modernem Prinzip, eine Bastard-Band im Gewand konservativer Bluesrocker, die jede Menge Soul getankt haben. Irgendwie toll, aber möglicherweise mit einem Erinnerungswert gegen null.

Sebastian Hammelehle: Während Cream und Jimi Hendrix, aber auch Fleetwood Mac in ihrer besten Phase – zur Zeit der Veröffentlichung von »Then Play On«, noch mit Peter Green – Bluesrock immer als einen von vielen Ausgangspunkten für den (Hölderlin-Lesern und anderen vorbildlichen Wirrköpfen wohlbekannten) Weg ins Offene sahen, stehen die Black Keys eindeutig in der Tradition großer,

verschwitzter Eierschaukler wie Jon Spencer. Und von dort ist es bekanntlich nur noch ein winziger Schritt zur Jeanswerbung.

Waak: So verwundert es nicht, dass The Black Keys im großen Maßstab Songs für Soundtracks (»School of Rock«, »Big Love« u. v. a.) und auch für Werbespots (Lee, American Express u. v. a.) freigeben, ergo ein lukratives Musikverwertungsmodell in Zeiten sinkender Plattenverkäufe fahren. Dass sie dabei knapp unter der Wahrnehmungsschwelle der großen Masse der Musikhörer bleiben, ist ihr größter Trumpf – der Grund hierfür liegt in dem irren Quantum Psychedelik und Verschlepptheit, das die Black Keys jedem ihrer Stücke angedeihen lassen. »Brothers« markiert die Schwelle zwischen retro und zeitgenössisch, eingängig und widerständig, hart und zart. Kurz: eine ganz hervorragende Platte. Die Platte der Ausgabe, mindestens.

Die Black Keys machen Musik für Motorraver, irgendwie gut geeignet, um am Auto wie an der Freundin rumzuschrauben.

Hammelehle: Ach nö. Dies ist zwar Musik für Motoraver, irgendwie geil, irgendwie gut geeignet, um am Auto wie an der Freundin rumzuschrauben. Dagegen gibt es natürlich nichts einzuwenden – außer dass »Brothers« so formelhaft ist wie das Motivmusterheft eines Tätowierstudios.

Teenage Fanclub Shadows

TEENAGE FANCLUB

»Shadows«

(Full Time Hobby / PIAS / RTD)
11.06.10

Aram Lintzel: Zu den musikalisch berührendsten Momenten des letzten Jahres gehörte der YouTube-Mitschnitt eines Auftritts von Edwyn Collins mit Teenage Fanclub in einem Pub seiner Heimatstadt Glasgow. Nach mehreren Schlaganfällen hatte sich der einstige Sänger von Orange Juice wieder auf die Bühne getraut, und wie er da mit der zärtlichen Rückendeckung der befreundeten Band etwas wagte, obwohl es ihm körperlich alles andere als leichtfiel, war einfach schön mit anzusehen. Zugleich zeigte sich hier die ganze Perfektion der Band Teenage Fanclub: Sie fügte Hits von Orange Juice wie »Rip It Up« oder »Falling and Laughing« etwas hinzu, ohne ihren ursprünglichen Zauber zu annullieren. Diese behutsame Art der Innovation besticht auch an »Shadows«. Hier wird der Gitarrenpop nicht neu erfunden, aber einmal davon abgesehen, dass dies auch gar nicht möglich ist, entwickelt sich das Genre seit Jahrzehnten nach dem Modus der kleinen Verschiebungen: hier ein überraschender Hall, dort eine kleine Akkordverschiebung. Entscheidend ist das Narrativ, in dem der jeweilige Sound Beziehungen herstellt.

Robert Defcon: »Shadows« versenkt den Hörer in melancholische Naturerfahrungen: Sonnenuntergänge im August, Bergwanderungen, die unternommen werden, um die Sterne zu sehen, dazu wunderschöne Schmetterlinge, der Herbstwind und goldene Blätter. Und erst die Liebe! Ja, die Liebe, jene ewig Abwesende, aber immerhin: Der zweite Song »Baby Lee« enthält einen veritablen Heiratsantrag, ECHT anrührend, und man kann sich vorstellen, wie SIE sich darüber gefreut hat!

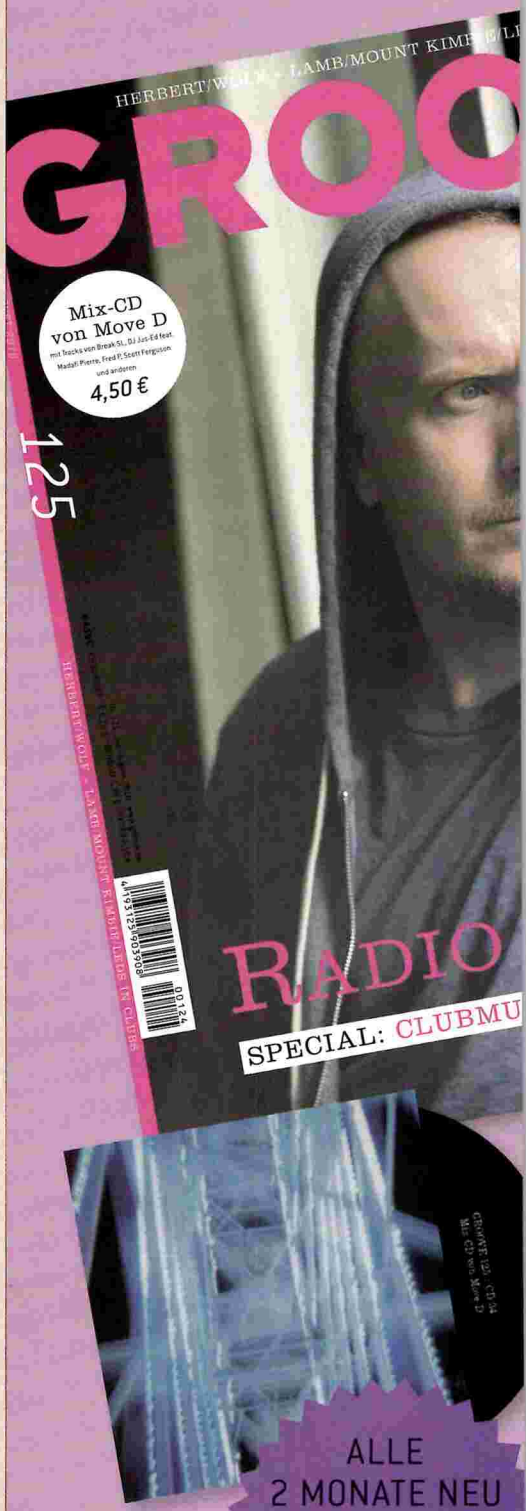
Aram Lintzel: Wie viele, die ihre Pop-Sozialisation in der C86-Szene erfahren haben – und die schottische Szene war da maßgeblich und hegemonial –, sind Teenage Fanclub Pop-Optimisten, sie lassen sich nicht das Ende der Geschichte einreden, weil: Da geht noch was! Ihr Ideal ist der catchy Popsong, der nicht zu viel sagt, der nach seiner eigenen Redundant-Werdung ruft, der immer und immer wieder gespielt werden will.

Lukas Dubro: Dennoch ist »Shadows« ein konservatives Album. Das wäre nicht weiter schlimm, würde die gleichförmige Kombination von klassischem Songwriting und glattem Sound nicht bald ein unangenehmes Sättigungsgefühl erzeugen. Es mangelt an Abwechslung, es fehlen die überraschenden Momente. Das liegt am Perfektionismus, mit dem die dichten Lieder arrangiert wurden und der jede Spontanität im Keim erstickt.

Lintzel: Perfektionismus? Die zwölf neuen Songs sind Prototypen perfekter Popmusik: Sie sind zugleich euphorisch und melancholisch.

Defcon: Klänge voller sanfter, erhabener Traurigkeit, im Sound leider weichgespült.

Christoph Braun: Teenage Fanclub wollen augenscheinlich etwas bewahren, was sie innig lieben. In diesem Sinn schreibt das Quartett aus Glasgow nicht einfach ein paar neue Songs. Auf »Shadows« erweitern sie ihr Instrumentarium nach Vorbild einer Band aus derselben Stadt und mit der gleichen Hal-



ALLE 2 MONATE NEU AM KIOSK. INKLUSIVE GROOVE CD

GROOVE
DAS MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

www.groove.de

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Gerd Janson

Grenzenloser Internet-Optimismus – oder je nach Blickwinkel Pessimismus – verleitete noch vor einiger Zeit dazu, dass man dem Format der Mix-CD keinerlei Zukunft einräumte. Doch je mehr DJ-Mixes online in Podcasts, Blogs, bei Netzradios oder auf Soundcloud abrufbar sind, desto gleichgültiger wird man ihnen gegenüber. Vielleicht verdanken wir es genau diesem Umstand, dass derzeit wieder unglaublich gute Mix-CDs erscheinen, die sich der digitalen Beliebigkeit widersetzen. Wer heute dieses Format unter die Leute bringen will, der muss tatsächlich etwas zu sagen haben. **MICHAEL MAYER**, DJ Hell und DJ Deep ist das vortrefflich gelungen.

Auf das Überdauern saisonaler Vorlieben setzt die »Immer«-Serie von Michael Mayer, deren erster Teil, von Resident Advisor zur besten Mix-CD der nuller Jahre gekürt, 2002 erschien. Mayers Prämisse bei der Musikauswahl: Er verwendet nur solche Tracks, die ihm treue Wegbegleiter geworden sind, die ihn, wie er sagt, auch nach tausendmaligem Hören nicht enttäuschen. Und tatsächlich: Auf »Immer 3« *(Kompakt)* hört man zum Beispiel »Departures« von Closer Musik (dem einstigen Projekt von Matias Aguayo und Dirk Leyer) in keiner Weise an, dass seit dem Erscheinen des Tracks acht Jahre vergangen sind. Über Ben Watt im DJ-Koze-Remix, das Berliner Duo Smith N Hack und den Gui-Boratto-Remix des Massive-Attack-Songs »Paradise Circus« (mit der ehemaligen Mazzy-Star-Sängerin Hope Sandoval) gelangt der Kompakt-Mitinhaber zu einem großartigen, bisher nicht veröffentlichten Remix, den Superpitcher für Charlotte Gainsbourg produziert hatte. Ein DJ-Mix, der sich für nichts weniger als die Ewigkeit entscheidet.

Kaum ein deutscher DJ wurde in den letzten zehn Jahren so überhöht, aber auch so verhöhnt wie **DJ HELL**. Der bayrische Techno-Entertainer und leidenschaftliche Selbstdarsteller präsentiert sich auf dem Cover seiner neuen Mix-CD »Body Language Vol. 9« *(Get Physical)* als Denkmal mit abgebrochener Nase – allein hierfür ist ein Sonderapplaus fällig. Was der in Berlin lebende DJ in seinem Mix abfeiert, ist schlicht beeindruckend. So klingt etwa der acht Jahre alte King-Britt-Remix der Josh-One-Nummer »Contemplation« frappierend frisch. Auch wie Hell mit der kammermusikalischen Balanescu-Quartet-Version von Kraftwerks »Die Roboter«, gefolgt von einem David-Sylvian-Stück und dem ambienthaften Depeche-Mode-Track »Esque«, das Tempo herausnimmt, um mit »Empire« von den Vögeln dann wieder volle Fahrt aufzunehmen, ist grandios. Der Vorhang dieser weit über das Mittelmaß hinausragenden Mix-CD fällt mit »This Is Not America« von David Bowie und Pat Metheny.

DJ DEEP aus Paris ist ein Besessener. Seine Leidenschaft gilt dem ›goldenen Zeitalter‹ von House in den späten Achtzigern und frühen Neunzigern, jener Musik also, die in legendären Clubs wie der Music Box und dem Warehouse in Chicago zelebriert wurde. Oder in der Haçienda in Manchester. Oder dem Zanzibar in New Jersey. Nach vier Jahren, man hatte eigentlich nicht mehr mit einer Fortsetzung gerechnet, präsentiert DJ Deep nun den aberwitzig guten dritten Teil seiner »City to City«-Serie: »City to City 3« *(BBE / K7)*. Deep geht mit verändertem Konzept an den Start: Bisher galt das Augenmerk allein mehr oder weniger raren Klassikern, doch inzwischen kommen auch brandneue Tracks zum Zug, die den Geist der Ahnen ins Jetzt transportieren, wobei der Fokus nun auf dem Chicago-Sound liegt. Der Untertitel »DJ Deep's Journey through Chicago, Detroit and New York's Secret House Gems« trifft die Sache also nicht mehr ganz. Macht nichts: Neben Namen wie Kerri Chandler, Kool Rock Steady oder Armando begegnet man diesmal auch Ben Klock, Marcel Dettmann oder Claro Intelecto. Die Distanz zwischen den Orten, die Chronologie der Zeit – DJ Deep löst beides auf.

tung: Belle and Sebastian. Wo einst nur Gitarren zu Bass und Schlagzeug schrammelten, ertönen nun wohldosierte Flöten und Orgeln. Eine rührende Geste, denn so hebt »Shadows« etwas für später auf, das mit Orange Juice und Aztec Camera begann, mit den Pastels und nicht zuletzt Teenage Fanclub fortgeführt wurde und mit Belle and Sebastian einen Höhepunkt fand. Doch leider fehlt dem Hyperrealismus dieser beseelten Drei-Minuten-Lieder nur zu oft das fiktionale Moment. Teenage Fanclub verweigern das Versprechen auf ein gefährlicheres Leben.

STEVE MASON

»Boys Outside«

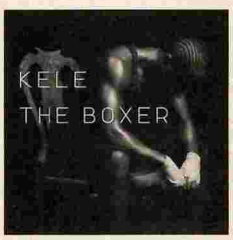
(Double Six / Domino / Indigo)
30.04.10

Andreas Reihse: Etikettenschwindel! Ich hatte mich auf eine »In the Mix«-CD des gleichnamigen britischen BBC-DJs gefreut, der mit seinen stumpfen Tekkno-Radioprogrammen nicht nur mir in den Neunzigern so manche nächtliche Autobahnfahrt versüßte.

Thomas Hübener: Das erste nicht unter einem Alias veröffentlichte Soloalbum des einstigen Beta-Band-Sängers und -Songwriters Steve Mason ist für nächtliche Autofahrten allerdings ein mindestens gleichwertiger Ersatz. Sie dürften eben nur nicht im Zeichen von Abfahrt, Hedonismus und feierlicher Verstrahltheit stehen wie beim gleichnamigen DJ. Oder anders formuliert: Während der frühere Stamm-Crowdpleaser des Kölner Warehouse die geeignete Beschallung der Hinfahrt übernehmen könnte, empfiehlt sich der Schotte eher für melancholische Rückfahrten und introspektive Resümees des Lebens. Denn »Boys Outside« ist eine traurige, reduzierte, erst auf den zweiten Blick – dann aber so richtig – eindringliche Platte von zarter Einflüsterung geworden. Mit »Boys Outside« hat Mason als Selbsttherapeut Depressionen verarbeitet. Die Texte handeln dementsprechend von allerlei Erfahrungen des Verlustes – des anderen, der Welt, der eigenen Person. Sie klingen sehr direkt, manchmal zu direkt, zumindest wenn man sie liest. Aber zum einen soll man Poptexte ja auch nicht lesen, und zum anderen muss man verwundert feststellen: Es funktioniert, berührt, spendet auch

Trost. Soundästhetisch ziehen Alphaville, Tears For Fears, Wang Chung und ein Hauch Kevin Rowland vorbei – und doch ist das, was Mason hier unternimmt, etwas ganz Eigenes. Genau so, wie es bei einer erfolgreichen Therapie sein muss.

Michael Lutz: Wer nicht schon bei Steve Masons Soloprojekt King Biscuit Time bemerkte, dass Mason das Gehirn der Beta Band war, hat mit »Boys Outside« erneut die Chance dazu. Im Grunde ist das Album eine Fortsetzung von deren viel zu früh abgebrochener Diskografie, denn hier findet sich alles, was die schottische Pop-Erscheinung so unverwechselbar und wundervoll machte – alles überprüfbar, sollte man nur wenig Zeit haben, in dem Killer von einem Hit »Stress Position«: Masons linearer Gesang, seine sofort memorierbaren Melodien, die spacigen Arrangements, die halligen Dub-Flächen und die konsequent durchgezogene Anti-Klimax in den bisweilen monoton, aber nie farblos anmutenden Songs. Zwar gibt es keine Ätherwellen und Heliumstimmen mehr zu hören, die verschrubbten Drumcomputer-Beats pluckern aber so psychedelisch wie eh und je. Das ist toll komponierter, enigmatischer, von unglaublich vielen Stilen informierter Pop.



KELE

»The Boxer«

(Wichita / Coop / Universal)
18.06.10

Anne Waak: Man muss sich das Dilemma folgendermaßen vorstellen: Eine mit ihrem Debüt als das nächste große Ding gefeierte und anschließend kontinuierlich an Relevanz einbüßende Band befindet sich in der Auszeit. Der Sänger nutzt die Zwangspause und kauft sich eine Eigentumswohnung. Danach zieht es ihn wieder ins Studio. Er beginnt, ein wenig an den Synthies herumzuspielen. Und zwar so stumpf wie möglich.

Oskar Piegsa: Bereits im eröffnenden Song »Walk Tall« mimt Okereke von Bloc Party den Drill Instructor – wie einst Captain Jack 1996. Zudem feuert er auf seinem Solodebüt »The Boxer« jeden noch so bescheuerten Soundeffekt ab, den das Studio hergibt. Allerdings kommt Okereke im Unterschied zu ›klassischen‹ Eurotrash-Acts weitgehend ohne die notorischen Backup-Sängerinnen aus, die in der Regel die Inszenierung der Männlichkeit von Captain Jack, den Vengaboys usw. ergänzten und die, angetan mit Hotpants und feuchten T-Shirts, im Musikvideo visuelle Kaufanreize boten.

Waak: Das Prinzip der Stumpfheit hat sich Okereke im Gym draufgeschafft, in das er sich in der plötzlich reichlich vorhandenen Zeit zu gehen angewöhnt hat. Auch die erste Single aus dem Album, »Tenderoni«, beschwört mit ihren käsigen Synthie-Kaskaden Erinnerungen an die Kuhdorf-Diskogruppe Vengaboys. Leider klingen die restlichen Songs nicht anders.

Piegsa: Ergänzt wird die Veröffentlichung von der visuellen Selbstinszenierung Okerekes – mit gut sichtbarem Bizeps, wie er mit seinem Sampler kuschelt. Männer, Muskeln, Maschinen – Okereke gibt den ungleichen Bruder von Rummelsnuff. »The key for the sound of the record was to take things as harsh and as physical as I could make it«, wird Okereke in der Pressemitteilung zum Album zitiert. Die Referenz »Fitnessstudio« ist also vom Künstler intendiert.

Waak: Unverständlich bleibt indes weiterhin, was zu »On the Lam« geführt hat, einem Song, der mit käsigen Breakbeats und hochgepitchter Stimme in einzigartiger Weise zu nerven versteht. Die Aufzählung der irritierenden Momente ließe sich beliebig fortführen, bis hin zum – weiblichen – Chor in »All the Things I Could Never Say«, der in seinem Pathos höchstens mit Ironie zu ertragen ist, wenn es heißt: »You're making me older / You're making me ill«.

Thomas Hübener: »Du machst mich alt, Liebling / Du machst mich krank« – diese Zeile möchte man tatsächlich lieber von Rummelsnuff hören. Ebenfalls ganz tapfer muss man sein, wenn die zitierten Zeilen mittels Gospelgesang ein Sujet auf spirituelle Ebene heben, was dort am allerwenigsten zu suchen hat: Beziehungsgenörgel. Das ist Musik der strebberhaftesten und saturiertesten Sorte, die sich vor dem eigenen Nichts-zu-sagen-Haben in die Verrätselung flüchtet. Das Schlimmste, was man als Popmusiker machen kann, ist bekanntlich, ein Erwachsenwerd-Album aufzunehmen. Genau das aber hat Okereke – der von sich selbst sagt, der Einzug in die gekaufte Eigentumswohnung sei »die erste erwachsene Sache, die ich jemals unternommen habe« gewesen – nun getan. Da nimmt also einer Songs auf, die sich für einen Turnschuh- oder Handy-Werbespot durchaus eignen würden, und dekonstruiert sie dann mit gewollt schrägen Sounds und klanglichen Brüchen, die alle den Verdacht nahelegen, da habe der Popper den Avantgardisten gefrühstückt. In Momenten wirkt »The Boxer«, als würden Bono und Martin L. Gore vertrackte Heulsusenlieder von Radiohead einsingen, dann wieder klingt es wie spirituell austeilfreudiger christlicher Elektropop.

SILVER COLUMNS

»Yes and Dance«

(Moshi Moshi / Coop / Universal)
31.05.10

Thomas Hübener: Auf ihrer Single »Brow Beaten« lassen Silver Columns mit treibenden, synthetischen Beats den Geist der Hi-NRG-Disco à la Bronski Beat wiederauferstehen. Auch der Falsettgesang erinnert hier mehr als nur entfernt an Jimmy Somerville.

Andreas Reihse: Ein sehr britisches Versprechen – eine Rundfahrt über die Insel und durch die letzten dreißig Jahre Dancepop.

Hübener: Andererseits ist das nun wirklich kein musikalisches Genre, dessen Wiedergeburt man sehnlichst herbeiwünscht. Im weiteren Verlauf des Albums erinnert das Duo, das von Adem und Johnny Lynch alias The Pictish Trail gebildet wird, gesanglich nicht nur an Bernard Sumner von New Order (vor allem in ruhigeren Momenten wie in dem Song »Heart Murmurs«), sondern auch an das elektronische Frühwerk des Kölner Avant-Pop-Duos Coloma. Gerade im direkten Vergleich mit diesen können die in der Blog-Szene für ihre anonym veröffentlichten Singles mit reichlich Aufregung bedachten Silver Columns allerdings nur verlieren – textlich wie musikalisch. Dennoch ist »Yes and Dance« ein bemerkenswertes Debüt zweier Musiker, die aus ganz unterschiedlichen und eher Dance-fremden Kontexten stammen. Adem kommt aus dem Folk und ist als Bassist zusammen mit Kieran Hebden alias Four Tet Teil der englischen Postrock-Band Fridge, während The Pictish Trail bislang eher als Urheber versponnenen elektroakustischen Songwriter-Pops aufgefallen ist. Hier nun beweisen beide, dass man keine Angst vor Synthie-Presets haben muss und sich aus deren Beschränkungen wunderbar tanzbare Popsongs gewinnen lassen. Manchmal klingen Silver Columns, wie man sich den musikalischen Kopf von Soft Cell, Dave Ball, 1980

bei der Entdeckung eines neuen Effekts vorstellt: Dann fiepst es erst mal eine Weile ordentlich und es wird wieder und wieder am selben Filter gedreht.

Christoph Braun: Dieser Rohheit sind denn auch die magischen Momente auf »Yes and Dance« geschuldet. Dann springt das weiße Kaninchen aus dem Hut: Mitunter ganz deutlich, bisweilen auch unterschwellig lässt das Duo zwei historische Klumpen elektronischer Musik aufeinander prallen. Zunächst setzt es insbesondere in der Beat-Programmierung auf jenen Primitivismus, den Suicide einst salonfähig machten. Dazu besitzen sie eine Gender-Sensibilität, wie sie in der Tradition des Techno-Posthumanismus insbesondere im Electropop gepflegt wird. Was sie übrigens deutlich von Coloma unterscheidet, denn die britischen Wahldeutschen entwerfen sich als Gentlemen in weißen Hemden, während die Silver Columns sich wie T-Shirt-Träger geben, die ihre sexuelle Orientierung bewusst offen lassen. So verwundert der Rückgriff auf schwule Kontexte ebensowenig wie die Leidenschaft für heroinharte Drum Machines. Oft entsteht etwas Verzückendes aus dem Spiel. Dann klingen diese gläsern produzierten Tracks nach Hot Chip zu »The Warning«-Zeiten, nur dass hier jemand das Rad des Nerdtums noch einmal 8 Bit weiter gedreht hat. In »To Wake You« etwa zischelt eine aufgeregte HiHat zu Synthesizer und Roboterstimme. Ein kohärentes Album ist den Silver Columns trotz aller tollen Momente dennoch nicht gelungen. Dazu fehlen Dramaturgie, Spannung und geheime Verbindungen zwischen den Stücken. So bleibt es bei einem Versprechen. Schon beim nächsten Mal könnte es eingelöst werden.

Reihse: Die Platte erinnert tatsächlich eher an eine Compilation von Singles als an ein geschlossenes Werk. Es gibt schwächere B- und grandiose A-Seiten, langweilige Indietronica, wie sie in den Neunzigern in Städten wie Birmingham oder Glasgow entstanden ist, und offensiven Pop, wie in dem upliftenden »Brow Beaten«. Diese Single klingt übrigens zwar nach Bronski Beat – aber musikalisch wie aus deren Post-Jimmy-Somerville-Phase. Dann aber doch wieder mit ihm als Sänger. Was für eine geniale Überraschung! »It Is Still You« erinnert an Depeche Mode zu Zeiten, als Vince Clarke noch dabei war. Und es finden sich auch Spurenelemente von OMD, gottseidank zitieren Silver Columns deren kurze, gute Frühphase. Schließlich Blancmange, Visage und natürlich New-Order-Seitenprojekte und Hot Chip. In den euphorischsten Momenten ist man sogar geneigt, sie für einen Offspring von Hercules and Love Affair vorzustellen. Vor dem Ausgehen aufzulegen.

KONONO N° 1

»Assume Crash Position«

(Crammed / Indigo)
21.05.10

Christoph Twickel: Als »prähistorischen Acid House« hat das britische Musikmagazin The Word die Musik von Konono N° 1 kürzlich bezeichnet. Eine Einschätzung, bei der einerseits die übliche eurozentristische Perspektive mitschwingt, nach der afrikanische Musik ›traditionell‹, also nicht Pop ist. Andererseits reizt dieses Label auch, zumal sich das Ensemble aus dem Gebiet der Bazombo, gelegen an der Grenze des Kongo zu Angola, bereits vor 44 Jahren formiert hat. Also ein Jahr früher als Amon Düül und zwei Jahre vor Can. Was gleich die (sehr britische) Frage beantwortet, ob der Daumenklavier-Virtuose und Lkw-Fahrer Mingiedi Mawangu, der die Band seinerzeit gründete, Krautrock nachspielen wollte. Natürlich nicht! Vielmehr hatte Mingiedi eine unterhaltsamere Variante der heimischen Masikilu-Musik im Sinn, ein Genre, das bis dato vor allem auf Elefantenstoßzähnen performt wurde. Konono N° 1 dagegen, ein Oktett mit unzähligen Gästen, haben sich im Laufe der Jahrzehnte ein unglaubliches Instrumentarium zusammengewerkelt: Haben ihre Daumenklaviere (Likembe) mit Mikrofonen aus Automagneten hochgepimpt, ihre Trommeln mit Schrottteilen ergänzt und sich mit riesigen Bahnhofslautsprechern aus der Kolonialzeit bewaffnet. Auch wenn sich die Truppe bescheiden ›orchestre folklorique‹ nennt: Was uns aus diesem Klangkörper entgegenweht, ist funky wie Fela Kuti und zutiefst psychedelisch.

Robert Defcon: Umso interessanter also die Frage, wie und warum dieser abgefahrene Sound erst nach Jahrzehnten zu uns gelangt ist. Step #1: Patenschaft. Paul Simon für Ladysmith Black Mambazo aus Südafrika, Ry Cooder für den Buena Vista Social Club aus Kuba – zwei Beispiele, die die Bedeutung von Patenschaften in der (post-)kolonialen Rezeption von Musiken, die ansonsten im Abseits westlicher Musikmärkte stehen, verdeutlichen. Die Willkür solcher Akte der ›Entdeckung‹ wird zugleich in der Vermarktung und Rezeption überdeckt: Es sind auffällig immer ›Ausnahmekünstler‹, die der Entdecker entdeckt, so war es auch in Rezensionen zu den ersten Veröffentlichungen von Konono N° 1 zu lesen – womit ich nicht die Verdienste des Entdeckers oder der Künstler selbst schmälern will. Zu verdanken haben wir die erste hierzulande breiter wahrgenommene Veröffentlichung von Konono N° 1, so Paul Berg 2006 in seinem Blog auf Zeit.de, »dem in Belgien (genau, das ist die ehemalige Kolonialmacht im Kongo) ansässigen Independent-Label Crammed Discs. Der Brüsseler Musikologe und Produzent Vincent Kenis hatte bereits 1980 ein paar Minuten dieser völlig ungewohnten Musik bei einem französischen Radiosender aufgeschnappt. Zehn Jahre später brach er in Kongos Hauptstadt Kinshasa auf, um diese namenlose Band zu finden – vergeblich. Bei der nächsten Exkursion, wiederum neun Jahre später, fand er sie endlich, nahm sie live in seinem mobilen Studio auf, bestehend aus einigen Mikrofonen und einem Powerbook, auf dem er auch gleich im Hotelzimmer den ganzen Mix machte – fertig war die erste ›Congotronics‹-CD.« Diese erschien 2005 und injizierte Konono N° 1 in den Marktkreislauf des westlich-weißen Indie/Tronica-Konsens. Step #2: Kanalisierung. Bereits der Akzent auf ›Tronics‹ weist angesichts einer zwar elektrifizierten, aber doch handgemachten, also vollständig unelektronischen Musik, auf die grundlegende Umdeutung hin, welche die Künstler, deren Songs aus hunderten, wenn nicht tausenden im Kongo kursierenden Tapes mit kongolesischer und afrikanischer Musik ausgewählt wurden, im Indie/Tronica-Kontext rezeptionsfähig macht. Die implizite Anweisung an den Hörer: Betrachte diese Musik als eine Variante von elektronischer, krautiger, tranciger Musik, wie du sie bereits kennst, nur dass diese hier noch viel wilder ist als alles, was du bereits gehört hast – oder, wieder in den Worten von Paul Berg: »Archaische Gesänge und Trommelmuster, die jahrtausendelang der Geisterbeschwörung dienten, kommen kräftig verzerrt und metallisch verfremdet im 21. Jahrhundert an – eine Offenbarung.« Ein so verstandener archaisch-mystischer Wilder, der aus Jahrtausenden schöpft, bleibt eine ebenso zweischneidige Angelegenheit wie einst die bedrohlichen Rhythmen des Rock'n'Roll: Er wird von offenen Ohren begrüßt, ja, aber dann doch als das Andere, das Unterdrückte in uns. Step #3: Distribution. Sind die Pforten der Wahrnehmung erst einmal fürs Andere, das wir selbst sind, geöffnet, springen weltoffene Menschen auf, quasi als Zweit- und Drittpaten: Matthew Herbert und John McEntire bieten Remixe an, und Björk nahm ihre Platte »Volta« mit Konono N° 1 auf. »Was ich suchte, war ein akustischer Drum-

mer, der so etwas wie eine fast heidnische, Trance-ähnliche Wildheit hat«, begründet die Isländerin laut culturebase.net die Zusammenarbeit. So hat der Song »Declare Independence« auf dem gleichen Album umso mehr den Beigeschmack, die kulturellen und politischen Grenzen des Indie/Tronica-Regimes als Freiheiten zu verklären. Dennoch gilt natürlich: Konono sind die Nummer eins, fast heiß. Es muss bei uns noch viel heißer werden.

Konono N° 1 machen unglaubliche Musik. Ihre elektrifizierten Daumenklaviere erinnern an frühe Warp-Releases.

Andreas Reihse: Natürlich können wir nur eurozentrisch hören, ob wir uns jetzt Entwicklungshelfer, Paten oder Musikliebhaber nennen. Die Gitarristen von Konono N° 1 jedenfalls kennen Highlife aus Ghana, und die Verstärkung ihrer Instrumente fußt ebenfalls nicht auf einer Jahrtausende alten Tradition. Ob die Band für unsere Ohren nun so cool klingt, weil die Musiker keine andere Wahl hatten (»kaputte Instrumente«), sei mal dahingestellt, klar ist aber: Dies ist unglaubliche Musik. Die elektrifizierten Daumenklaviere lassen an frühe Warp-Releases mit ihren Bleep-&-Klonk-Sounds denken, die pluckernden, synkopischen Bassläufe würden Acid House alle Ehre machen, fast durchweg führen Drum- und Perkussionsinstrumente die Melodie. Das Songwriting ordnet sich ganz klar dem Beat unter – oder genauer: Es kennt solch eine Trennung gar nicht. Monotone Call-and-Response-Gesänge mit konkreten Ansagen, minimalen direkten Botschaften. Ein Trommelfeuerwerk, ein Gewirbel auf der Snare, Trillerpfeifen, ein Geraschel und Gezischel, Tempi alle so zwischen 130 und 160 Beats per Minute. Nie war Afropop so funky.

Christoph Braun: Musik super, Rezeption rassistisch? Über den ersten Teil dieser Frage herrscht Konsens. Konono N° 1 kicken derbe. Ihr Instrumentenpark sorgt für Obertöne, deren Zusammentreffen das Zentralnervensystem überfordert und so für eine Trance sorgt, die sich auch ohne jede Verklärung und ohne Buschromantik einstellt. Insofern wäre es dumm, nicht über Konono N° 1 zu schreiben. Allerdings: Konono N° 1 operieren mit ihren Verzerrungen traditioneller Sounds selbst zutiefst historisch. Afrika, prähistorisch: Diese Mythos-Falle lauert tatsächlich überall.

Reihse: Aber ist diese Musik nun großartig, weil sie ›anders‹ oder ›abseits‹ ist? Vielleicht ist genau das Gegenteil der Fall: In ihr steckt genau das, was auch in guten Disco-, Acid- oder Electro-Tracks steckt, in jeder Art von Musik, die auf mehrspurigen Rhythmuspatterns aufbaut. Der Kunsthistoriker Robert Farris Thompson beschreibt die Methode, die Melodie auf mehrere Leute zu verteilen, als »afrikanisches Prinzip«: »It's this terraced quality, each guy is on a different note, a different level, and that's Africanismo.« Klingt banal, ist aber zutiefst spirituell. »Our Roots Began in Africa«, heißt es bei Pharoah Sanders.

Braun: Was sagen Konono N° 1 denn selbst zu ihrer Vermarktung? Warum haben sie einst überhaupt damit angefangen, die traditionelle Musik ihrer Region mit Schrott und Elektrizität zu verformen? Und letztlich gelten die drei angeführten Schritte der Musikvermarktung nicht zuletzt genauso für die Mehrheit hiesiger DJs, Bands und Musiker – selbst in der Ära digitaler Distributionswege.

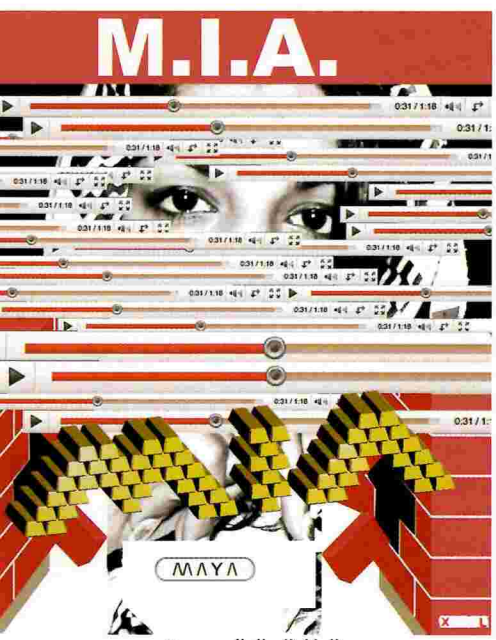
Defcon: Stimmt. Machtförmigkeit von Musikproduktion und -vermarktung ist kein Einwand, und der Verzicht auf Verbreitung afrikanischer Musik ist nicht die Forderung, wenn ich auf die Verbindung von Entdeckergeste und verzerrter Repräsentation hinweise – was sich ja anders erzählt als die Geschichte von Selbstermächtigungen in Hiphop oder Independent. Denn zugleich ist ja das Gegenteil richtig: Congotronics macht eine Nische jenseits von Weltmusik auf, die das Archaische mit dem westlich Avancierten versöhnt und damit die Folklorefalle umschifft. Es geht natürlich nicht um die Mottenkiste mit bösen Kolonialisten und wehrlosen Afrikanern, sondern um die Geschichte, die sich erzählt, wenn man fragt: Wie kommt die Scheibe aus dem Kongo in den Player? Ein langer Weg für Konono N° 1, ein noch längerer für die Geister.

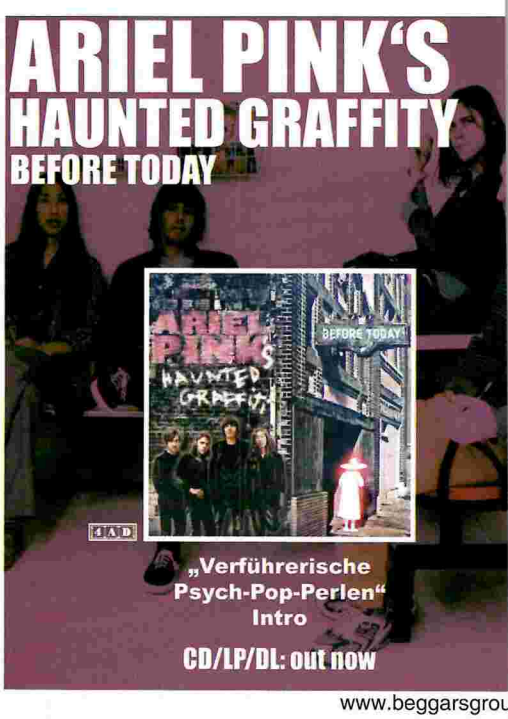
BORN RUFFIANS

»Say It«

(Warp / RTD)
28.05.10

Oskar Piegsa: Anschnallen, hier kommt das Holterdipolter-Punkpop-Album zur Abi-Party 2010: Mit »Say It« ist den Born Ruffians ein Popwerk gelungen, das an die hochkomplex-verspielten James, respektive die Pixies der End-Achtziger erinnert. Man wird also





www.beggarsgrou

entweder nicht richtig warm damit, oder man kann sich niemals satt daran hören kann. Stimmungsmäßig speist sich »Say It« aus den studentischen Grundhaltungen des Verschlafen-, Versoffen- und Verliebtseins, und auch thematisch geht es um wenig anderes. Im Song »What to Say« heißt es etwa: »When I wake up I'm speaking slow / When I get drunk I'm speaking mo' / Get too drunk and I don't speak at all / Get too close to you and I don't know / What to say«. Man ahnt in diesen Zeilen die Enge, die Ödnis, aber auch den schlimmen Samenstau in kanadischen Studentenwohnheimen.

Anne Waak: Tatsache: Die Born Ruffians vertonen auf »Say It« Pubertät. Aber das klang selten so gut wie hier. Unbekümmerte zwei Wochen nahmen sich Sänger und Gitarrist Luke LaLonde, Bassist Mitch DeRosier und Schlagzeuger Steven Hamelin Zeit, um gemeinsam mit dem Produzenten Rusty Santos ihr zweites Album aufzunehmen. Der hat sich bereits mit Animal Collective, Panda Bear und kürzlich Owen Pallett hervorgetan, die Born Ruffians verlassen sich trotz dieser Referenzen aber zumeist auf äußerst schlanke Arrangements. So ergehen sie sich eben nicht in haltlosem Geschrammel, sondern spielen, wie in »Retard Canard«, mit schneller und druckvoller Rhythmusgruppe toll-vertracktes Zeugs. Dazu schlägt die krächzende Stimme von Luke LaLonde beständig Haken in die vergnügt galoppierenden Melodieverläufe. Meine Meinung: Das ist in seiner Widerständigkeit liebreizender Krawallo-Pop für Fortgeschrittene.

Ralf Krämer: Trotzdem will man wissen: Ist Steven Hamelin das Ritalin falsch dosiert worden? Er wirkt im Gegensatz zu den Songs des Born-Ruffians-Debüts »Red, Yellow & Blue« seltsam domestiziert. Vielleicht haben sich in der Zwischenzeit auch nur zu viele Highschool-Absolventen darüber beschwert, dass es vergleichsweise unmöglich war, zu den ersten Hits der Born Ruffians ebenso leicht zu tanzen, wie es die Laune der Band nahelegte? Vertrackte Schlawiner! Respektabel daher, dass sie ihrem minimalistischen, rohen Ton verbunden geblieben sind.

Lukas Dubro: Genau das ist aber auch das Problem: Die guten Melodien sind geblieben, und knackige Hooklines haben sie schon auf ihrem Debüt zuhauf aufgefahren. Die neuen Stücke fügen dem Sound des Trios also nicht viel Neues hinzu. Die meisten Lieder rocken belanglos vor sich hin, man kann an ihnen, vom grellen Geplärre LaLondes einmal abgesehen, nichts wirklich schlecht, aber auch nichts wirklich gut finden. So verschenkt die Band leichtfertig ihr Potenzial.

Krämer: Zumindest meistern sie aber auf eigenartige Weise das Problem, das die allermeisten superjungen Bands haben: dass sie eben klingen wie die Summe einzelner Instrumente und nicht wie eine Einheit. Alle Bestandteile des Born-Ruffians-Sounds bleiben als das erkennbar, was sie sind, behaupten trotzig ihren eigenen Charakter und bewegen sich doch in die gleiche Richtung. Als »musikgewordene Rasselbande« und als »geborene Rüpel« hätte man die Jungs wohl hierzulande in den Fünfzigern bezeichnet. So ganz reicht es dann aber doch nicht: Dass sie die Welt »in flames« setzen wollen, wie sie es in »Retard Canard« behaupten, bleibt bis mindestens zum nächsten Album ein uneingelöstes Versprechen.

LCD SOUNDSYSTEM

»This Is Happening«

(DFA / Virgin / EMI)
14.05.10

Anne Waak: James Murphy, also einer, der seit dem Anfang des Jahrtausends nicht unwesentlich an der Revitalisierung der live gespielten Tanzmusik beteiligt war, schreibt ein »Hit« genanntes Stück und spricht sich darin gegen das Schreiben eines selbigen aus: »Yeah you wanted a hit / But tell me what's the point in it? / Yeah you wanted a hit / But that's not what we do«. Einerseits bewies Murphy in der Vergangenheit schon zu oft Selbstironie und Distanz in der Betrachtung von Pop-Phänomenen (man denke an »Daft Punk Is Playing at My House«), als dass man seiner Hit-Skepsis noch Glauben schenken könnte. Andererseits beackert er seit drei Alben stets exakt dasselbe Feld und fügt diesem mit »This Is Happening« heute nichts Aufsehenerregendes mehr hinzu: Wo bitte sind die Stücke für die Tanzfläche, die uns für einen kurzen, euphorischen Moment glauben lassen, dies sei gerade der absolut beste aller möglichen besten Orte?

Aram Lintzel: Aber ist das nicht genau das Tolle an LCD Soundsystem, dass das einmal entworfene Programm des Postpunk-Updates an seine Grenzen getrieben wird, aber kein bisschen darüber hinaus? Diese Treue zur eigenen Signatur ist irgendwie beeindruckend, auch dann, wenn sie als Wiederkehr desselben in der Maske des Gleichen manchmal langweilen kann. LCD sind einfach nicht für radikal Neues zuständig. Eher schon dafür, einem Publikum aus entwurzelten Hipstern das Gefühl von Zeitgenossenschaft zu schenken.

Andreas Reihse: Genau. Bei LCD scheint der Name Programm zu sein: Soundsystem, ein System der Klänge, ein geschlossener, halbdurchlässiger Raum, in dem sich Murphy und seine Protagonisten frei bewegen. Und natürlich ist die Band nur die Live-Abteilung eines noch größeren Systems namens DFA. Der Propaganda-Arm gewissermaßen, fürs Grobe, um die Bühnen der Welt zu bereisen, die Botschaft unters Volk zu bringen und sich vor Ort dann weiter aufzusplitten für allabendliche DJ-Sets, eine ganze Bandbreite an Jugendkultur abdeckend. Abenteuerland! Ungläubige werden mit einem Blitzgewitter bestraft. Womm! »Death From Above«!

Christoph Braun: Grob, aber gut. Das ist wohl das, was früher mal als »das dritte Album« bezeichnet wurde. Nach dem Debüt und dem ›schwierigen‹ Zweiten sollte anhand der Nummer drei die wahre Größe eines Namens bestimmt werden. Nach jener alten Zeitrechnung wäre dies hier der Durchbruch in den Mainstream, die Summe der Subkulturen würde sich daran erfreuen. Auf »This Is Happening« kriegt er Bowies »Heroes« unter und Yazoo und Eurythmics und Kraftwerk und die abgehackten Rhythmusgitarren der New Wave. Unter Murphys Hand klingen sie aber immer nach der reinen Gegenwart.

Holger Klein: Für das ganz Grobe, also in diesem Fall das einfach Schlechte, ist die einfach schlechte aktuelle Single »Drunk Girls« zuständig. Und doch wird dieser Kracher aus der Postpunk-Endlosschleife auf den Festivals dieses Sommers seinen Job machen. Man wird »This Is Happening« nicht gerecht, wenn man alle Aufmerksamkeit auf jene Stücke richtet, die mit der jahrelang von LCD erprobten Formel billigenden Zuspruch erheischen. Richtig gut ist das neue Album hingegen bei jenen Songs, die sich für Splittergitarren und sonstige Punkigkeit zu schade sind. Je ›kommerzieller‹ das LCD Soundsystem heute klingt, desto großartiger ist es. Besonders schön: »I Can Change«, ein wunderbarer Popsong, den man sich als Hall & Oates mit New Romantic-Haarschnitt vorzustellen hat. Und wo wir gerade über David Bowie gesprochen haben – die »Heroes«-Anleihen auf »All I Want« sind wahrlich nicht weit unter der Oberfläche versteckt. Doch damit nicht genug. Das fragile »Somebody's Calling Me«, der am wenigsten plakative Song dieses Albums, erinnert vom Rhythmus her stark an »Nightclubbing« und bewegt sich dabei ziemlich genau zwischen dem von David Bowie produzierten Iggy-Pop-Original und

der Grace-Jones-Coverversion. »This Is Happening« wird der letzte LCD-Soundsystem-Longplayer sein, hat James Murphy verkündet. Er weiß: Mit diesem dritten Album hat sich das Konzept seiner Band erschöpft. Aber hier hat es noch einmal funktioniert.

JEREMY JAY

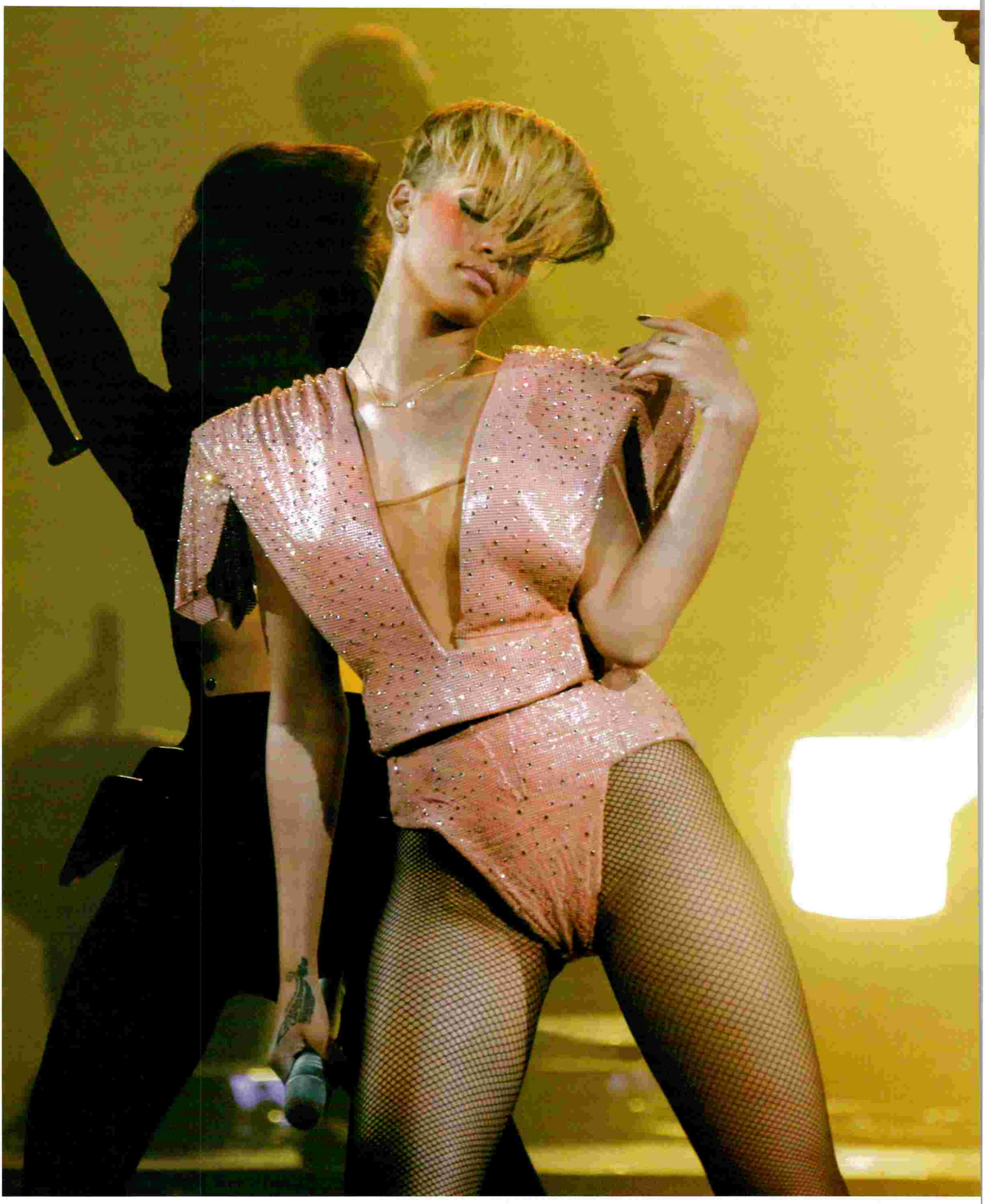
»Splash«

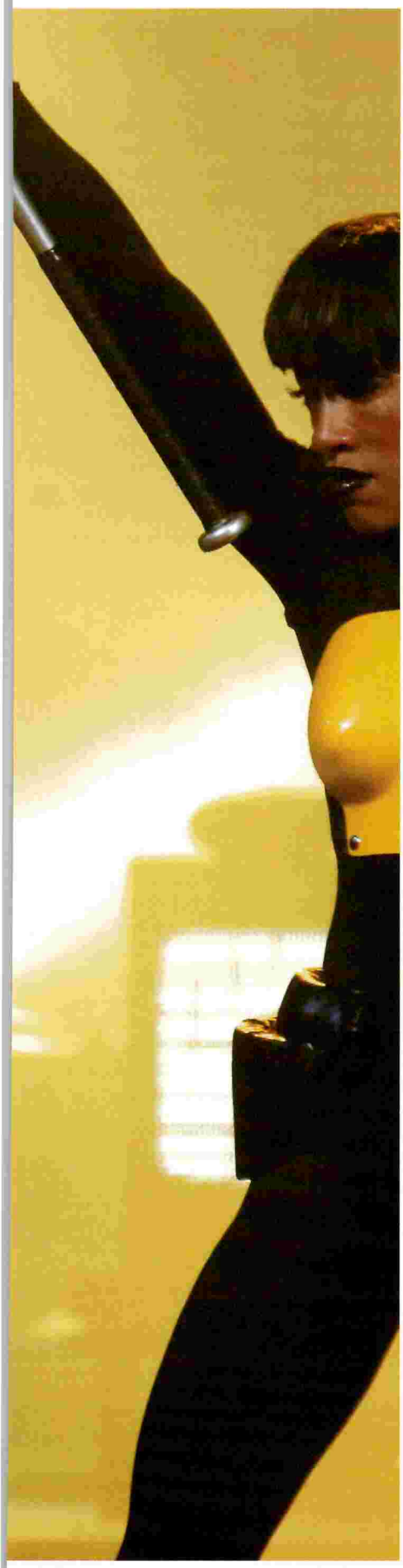
(Differ-ant / K / Cargo)
28.05.10

Thomas Hübener: Auf die Frage »Mann oder Maus?« würde Jeremy Jay wohl mit einem deutlichen »Maus« antworten. Denn als Wimp und coole Sau in Personalunion schätzt der Kalifornier mit frankoprovenzalischen Wurzeln das großspurige Understatement. Der Junge, der aussieht wie der Teenager, auf dessen Opferrolle sich alle einigen können, veröffentlicht jetzt sein drittes, unverschämt kurzes und unverschämt gutes Album. Nicht nur, dass sein Sprechgesang so herrlich ungefestigt und unsicher in den wenigen Höhen und zahlreichen Tiefen ist, macht ihn zu einem der charmantesten zeitgenössischen Sänger aus den Reihen der garagigen Gitarrenpopfraktion. Nein, den Kern des Faszinosums Jay bildet vielmehr der Umstand, dass man ihm anhören kann, wie absolut schnuppe ihm seine Performance-Defizite sind. Und zwar wirklich schnuppe: Anders als die Lo-Fi-Ideologen der Neunziger ruft er mit seinem Billig-Sound nämlich keine neue Religion des unverfälschten Ausdrucks aus. Stimmlich und atmosphärisch erinnert Jay mal an David Byrne und mal an einen fröhlichen Ian Curtis, der mit seiner Schulband beim Abschlussball spielt. Vor allem aber lässt er an die suburbane Campness und den verzweiflungsgeborenen Witz des frühen Jarvis Cocker denken. Wie dieser weiß auch Jay, dass der Inbegriff von Coolness im Überkultivieren des Uncoolen liegt: Wenn dich die Mitschüler auslachen, weil du keine Muskeln hast, dann mach dich noch dünner und zieh dir knallenge Jeans an. Ab und an setzt der blonde Jay zu einem pseudo-eunuchalen Background-Falsett an, das an die abenteuerlichen Stimmeskapaden Morrisseys aus den Anfangstagen der Smiths erinnert. Weil seine Songs so unendlich leicht daherkommen, konnte es in der Vergangenheit passieren, dass man das songwriterische Talent des daseinsfrohen Melancholikers unterschätzte. Mit »Splash«, auf dem die wavigen Synthies des Vorgängers »Slow Dance« weitgehend zugunsten dominanterer, nie ungezähmter Gitarren verschwunden sind, dürfte dieser Fehler nicht mehr passieren.

Lukas Dubro: Trotzdem sind die sympathischsten Momente auf dem neuen Album immer noch die, in denen Jeremy Jay, von elektronischen Sounds begleitet, cool im Sinne von kühl seine melancholischen Melodien ins Mikrofon haucht.

Hübener: Und wenn Jay, dieser Strich in der Landschaft, einmal eine breitbeinige Vollmännerpose einnimmt, dann ist das ungefähr so, als würde sich Holden Caulfield – dieser Anfänger im Rocken (um es mit Kristof Schreuf zu sagen) – eine nietenbesetzte Lederjacke anziehen. Es kann auf den Betrachter gar nicht anders wirken denn als Zitat und gebrochene Pose. Jeremy Jay ›gniedelt‹ und ›rockt‹ mit Anführungszeichen.





RÜSTUNG KNAPP WIE UNTERWÄSCHE

Rihanna / Lady GaGa, O2 World, 2. Mai / 11. Mai, Berlin

TEXT: CARMEN BÖKER **FOTOS:** ROLAND OWSNITZKI

Schon eine absurde Kombination: ein riesenhafter Tiefseefisch mit einer breiten Zierleiste dolchspitzer Zähne, der zum Basswummern von »Paparazzi« blinkt wie ein Suchscheinwerfer, und eine aufgekratzte Sängerin, die den Tentakeln dieses Monsters zu entwischen sucht. Nachdem sich Lady GaGa zwischen den wabernden Greifarmen genüsslich am Boden herumgewälzt hat, steht sie plötzlich ohne ihr meergrünes Abschlussballkleid da, in einer Rüstung knapp wie Unterwäsche, aus deren Mündungen direkt über den Brustwarzen ein Feuerwerk schießt. Was für ein Amüsement. Was für ein Raketenweib!

Eine ähnlich absurde Zusammenstellung von Show- und Bühnenelementen hatte eine Woche zuvor am selben Ort, in der Berliner O2 World, GaGas derzeit größte Konkurrentin im Großperformerinnenfach auffahren lassen: Rihanna saß da rittlings auf dem Prototyp eines mit kreischpinkfarbenem Puschelplüsch verkleideten Panzers und wusste ihren Song »Rudeboy« anschaulich und andeutungsschwanger vorzutragen: »Can you get it up? Is it big enough?« Dazu formierte sich eine Schar paramilitärisch geschmückter Tänzer, die, wenn man sie im rechten Moment in einer Fotografie einfrieren konnte, einen zackigen Hitlergruß zeigten. Ansonsten paradierten sie auch gern mit fluoreszierenden Maschinengewehren herum, die im gleichen Rhythmus wippten wie Rihannas Kakadutolle vom Frisör. Und freilich mussten auch bei Rihanna die Hüllen fallen, bis bei ihr eine Art pofreier Badeanzug mit stramm salutierenden Epauletten auf den Schultern zum Vorschein kam. Dazu war sie hochwassertauglich gestiefelt in – wie der Populärjargon sagt – Fuck-Me-Boots. Das dergestalt zwischen Stringtanga und Stiefelschaft freigelegte Fleisch steckte in einer jener hautfarbenen, hochglänzenden und blickdichten Leberwurstpellen, die speziell im US-amerikanischen Showbusiness unverzichtbar zur Züchtigung weiblicher Beine scheinen. Verführerisch gemeint und doch dick eingepackt: Rihanna bot ein biederes Versprechen von Sünde. Dagegen geht Lady GaGas zerschlissene schwarze Netzstrumpfhose immer noch als ehrlich verrucht durch.

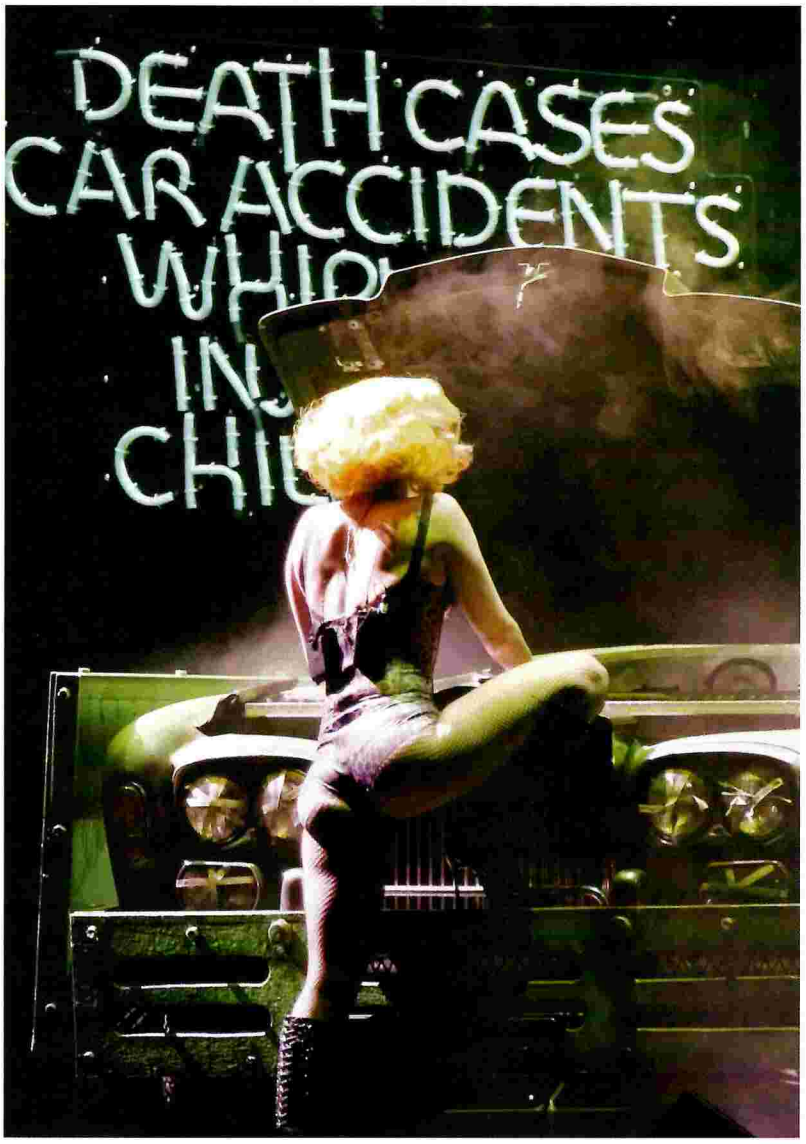
Bei Rihannas Auftritt blieb etwa die Hälfte der Sitze in der O2 World leer, bei Lady GaGa war die Mehrzweckhalle recht gut gefüllt. Erstere favorisiert für einen derart überdimensionierten Präsentationsrahmen eine drollig apokalyptische Kulisse wie aus einem »Mad Max«-Film: Alte Neonreklamen blinken von besseren Zeiten, das Wrack eines Autos wartet darauf, ins Geschehen einbezogen zu werden, stets scheint irgendwo funkenreich eine Sicherung durchzubrennen, tödliche Totenkopfwarnungen flimmern über die Leinwände. Bei Lady GaGa fühlt man sich eher an die »Rocky Horror Picture Show« erinnert: Aus einer Reifenpanne erwachsen Möglichkeiten zur sexuellen Befreiung an metaphorisch dunklen Orten wie Wäldern und U-Bahn-Schächten. Auch hier flackern Leuchtschriftzüge, »Sexy Ugly« beispielsweise, ein Leitmotiv, das im Laufe der Show in einem Outfit eingelöst wird, das Lady GaGa wie einen Fransenblumentopf aussehen lässt.

Beide Damen haben ihre Tourneen konzeptionell gemäß ihres aktuellen Selbstentwurfs visualisiert. Bei Rihannas »Last Girl on Earth«-Tour geht es ganz dringend um die Steigerung des realen Lotterlebens vom dritten zum vierten Studioalbum, von »Good Girl Gone Bad« zu »Rated R«. Der keinesfalls jugendfreie Status wurde musikalisch durch wirklich öde Schweinerockgitarren signalisiert und von Rihanna zu diversen Anlässen durch leicht einsehbare Intimzonen akzentuiert. Auch Lady GaGa überwindet die Konventionen gern in schlüpferartigen Kleinigkeiten. Allerdings scheint sie mittlerweile jeder sinnlich konnotierten Körperlichkeit entwachsen zu sein. Während Rihanna mit großem Eifer an ihrem supererotischen, waffenscheinpflichtigen Amazonenluder-Image bastelt, gebärdet sich GaGa anlässlich ihrer »The Mons-

ter Ball«-Tour eher wie eine abgebrühte Großstadtuntergrundpflanze à la Neuer Sachlichkeit. Den allzu menschlichen Wunsch einer jungen Frau, begehrt zu werden, hat sie scheinbar schon überwunden. Wird sie derzeit von Magazinen befragt, wie es denn bei so viel erotischen Anspielungen – Fetisch-BHs! Trikots mit Fake-Schamhaarbesatz! – um ihr Privatleben stünde, so antwortet GaGa völlig ungerührt, sie sei Single, habe keinen Sex und lerne auf Tournee ohnehin keine Männer kennen. Auch dass sie nach dem Berliner Konzert in Unterwäsche im Berghain aufgelegt hat, scheint daran wohl nichts geändert zu haben.

Die individuelle Abkehr vom ausgereizten Körper gipfelt bei beiden Musikerinnen in der Konstruktion einer überhöhten, unangreifbaren Erscheinung – das, was man heutzutage eben unter dem Begriff ›Kunstfigur‹ versteht. Das ist fürwahr nichts Neues: Die Künstlichkeit der Mode beliebt dem natürlichen Körper in seiner Formung einen zweiten zu oktroyieren. Schon Marcel Proust spottet in »Eine Liebe von Swann« über die Kurtisane Odette de Crécy, man könne ihre Gestalt nur schwer in der Gesamtheit erraten, da sie – dank der Schnürungen und Rockraffungen – aussähe, als bestünde sie aus mehreren schlecht zusammengefügten Teilen. Rihanna und Lady GaGa lieben Schulterpolster, die bis zu den Ohren reichen – gewissermaßen die Frankenstein-Variante dessen, was wir aus der Zeit des »Denver Clan« kennen. Der Schick der achtziger Jahre wird hier in einer bemerkenswert aggressiven Modellage referenziert. Das erinnert an die Entwürfe von Thierry Mugler, der gern auch mal Autorückspiegel an seinen Modellen drapierte, oder an Claude Montana, in dessen voluminösen Strickrollkragen man zu ertrinken glaubte. Wie Barbara Vinken in ihrem Buch »Mode nach der Mode« (Fischer Verlag, 1993) schreibt, haben diese Designer überlebensgroße Comic-Superweiber erschaffen, beziehungsweise die »phallische Frau«: glatt, aggressiv, in sich geschlossen.

Sowohl Rihanna als auch Lady GaGa favorisieren genau diese Silhouette: eine auf den Kopf gestellte Form der femininen Figur, also statt der Birnenform ein scharf konturiertes ›V‹, wie ›victory‹. Zwischen den nivellierten Hüften und den mächtig gepolsterten Schultern darf der Busen trotz des Uniformcharakters der Kleidung ruhig auffallen, denn – so wiederum Vinken – dieser Entwurf von Weiblichkeit geht mit einer Gestik Hand in Hand, »in der sich pornografische Positionen mit militärischem Drill« mischen. Das Bild der phallischen Frau ergänzt sich in der Performance beider Künstlerinnen durch einen straffen Griff in den Schritt, wie ihn sich bereits Madonna von den Männern abgeschaut hatte. Im Vergleich dieser Showeinlage bei Rihanna und Lady GaGa liegt jedoch auch die Erkenntnis, dass es zweierlei Arten gibt, sich als Musikerin heute live in den Schritt zu fassen: Wo bei GaGa allen teuflischen Kommerzialisierungserwägungen zum Trotz die Geste immer noch vom Nimbus der Selbstbestimmtheit umgeben ist, wird sie bei Rihanna Teil einer Pose, die sich völlig abhängig macht von den Blicken der anderen. Zudem scheint Rihanna sich in ihrer Performance nicht unbedingt zu Hause zu fühlen. Ihr Kontakt mit den Zuschauern beschränkt sich darauf, zu »Shut Up and Dance« ein Mädchen im Grundschulalter auf den phallusförmigen Catwalk-Ausläufer der Bühne hieven zu lassen und das peinlich berührte junge Ding dazu zu animieren, mit einem Baseballschläger auf ein Autowrack einzudreschen.



Lady GaGa hat eine Autopanne und setzt auf die ehrlich verrruchte Wirkung einer zerschlissenen Netzstrumpfhose.

Lady GaGa hingegen, so kurios das bei einer derart generalstabsmäßig organisierten Tour (150 Leute reisen mit ihr) auch klingen mag, gelingt das Kunststück, sich überfallsartig sympathisch zu geben. So rückt sie zum Beispiel im Kunstnebel am Boden herumrollend mal eben rasch die Brüste gerade und jammert, sie sei wie Tinkerbell (nicht der It-Dog an der Seite von Paris Hilton, sondern die Fee aus Peter Pan): Ohne Applaus müsse sie sterben. Oder sie erzählt von ihren Zeiten als dickes, hässliches Mädchen, als ihr niemand was zutraute, und gurrt dann ihrem Publikum auf Deutsch zärtlich entgegen: »Kleine Monster!« Oder sie hockt wie ein Kanarienvogel vor dem Flügel und bedient die Tasten zwischen »Speechless« und »Brown Eyes« kunstfertig mit den Absätzen ihrer Stilettos. Besser kann man sich derzeit vermutlich nicht zugleich massentauglich und mutmaßlich immer noch jenseits der Konvention inszenieren. Dafür spricht auch das reizvollste Geräusch des Abends: Lady GaGas schweres, fast surreales Schnaufen, das man durch ihr nicht abgedrehtes Headset zwischen den Nummern immer wieder hören konnte.

BEWEGUNG IN DER MUSICALMASCHINE

»Fela!«, Eugene O'Neill Theatre, 11. April, New York

TEXT: KITO NEDO **FOTO:** MONIQUE CARBONI

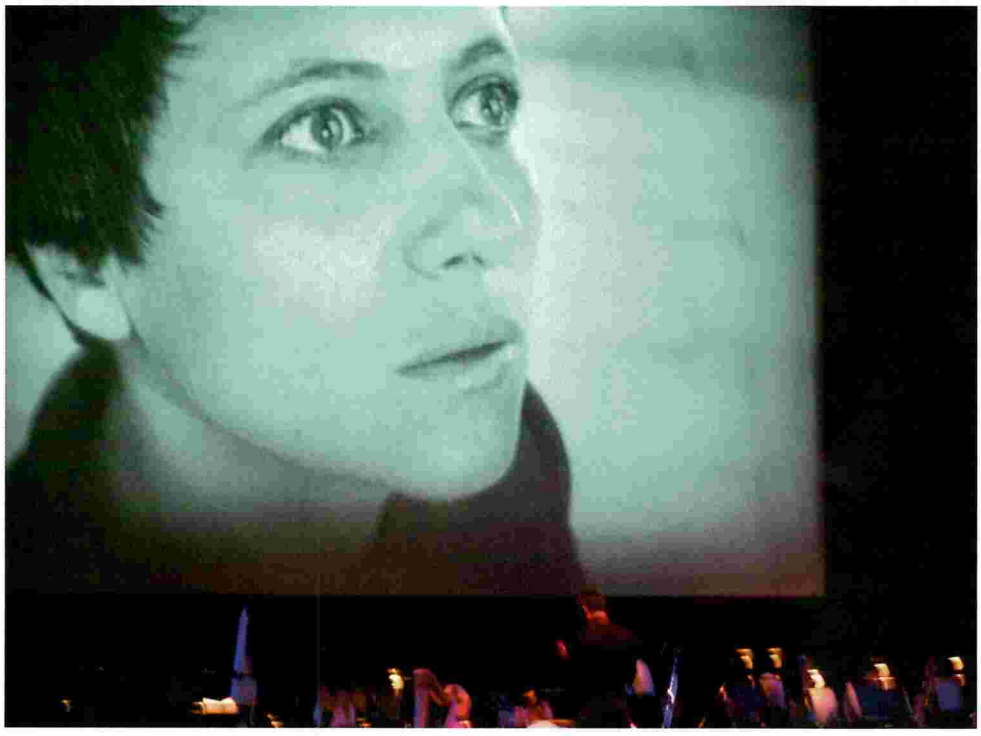
»Weißt du, warum sie dass hier den Theatre District nennen?« – »Vielleicht wegen der vielen Theater?« – »Genau!« Mike, der Buskartenverkäufer zeigt mit dem Finger Richtung Broadway: »Dort drüben läuft ›Sex and the City‹, und ein paar Meter weiter ›Mamma Mia‹.« Und gleich um die Ecke, nur wenige Straßen vom Times Square entfernt, liegt das Eugene O'Neill Theatre, wo seit November 2009 »Fela!« auf dem Programm steht. Während sich viele Broadway-Produktionen nur schleppend von der finanziellen Krise der Unterhaltungsbranche erholen, ist das vom Choreografen Bill T. Jones inszenierte Musical über das Leben und die Kunst des Afrobeat-Erfinders Fela Anikulapo Kuti (1938–1997) nahezu immer ausverkauft. Was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass Shawn »Jay-Z« Carter und das Powercouple Will und Jada Pinkett Smith als Promi-Produzenten für Publicity gesorgt haben. Auch sie mag der unerschütterliche Mythos gelockt haben, der den Broadway bis heute umgibt – denn hier pocht noch immer das Herz der amerikanischen Entertainment-Kultur.

Aus der Aufgekratztheit des von grellen Medienfassaden flankierten Times Square gleitet man mit Betreten des Theatersaals hinüber in die Gedämpftheit der schummrig beleuchteten Bühnenkulisse. Da draußen Manhattan, hier drinnen – so will es die Inszenierung – Lagos, die nigerianische Megacity. Man wird zum Teilnehmer eines Abends im The Shrine, dem berühmten Wellblech-Partyschuppen auf Felas Anwesen Kalakuta Republic. Die echte Kalakuta Republic hatte Fela Kuti 1970 zur autonomen Zone erklärt; sieben Jahre später wurde die Künstlerkommune von den Soldaten des Präsidentengenerals Olusegun Obasanjo dem Erdboden gleichgemacht. Als extrem populärer Musiker und Entertainer seiner Zeit, der angetreten war, um mit seiner Mischung aus Highlife, Jazz und Funk niemand Geringeres als der »afrikanische James Brown« zu werden, nutzte Fela immer wieder seine Bekanntheit zur lautstarken Kritik an Korruption und anderen Missständen unter der nigerianischen Militärdiktatur. Der Preis für seinen Rebellenstatus war hoch: Bei dem Überfall 1977 wurden die Familie und Anhänger Felas von Obasanjos Schlägertrupps schwer misshandelt, die geliebte Mutter Funmilayo (in »Fela!« gespielt von Lillias White) starb infolge der Verletzungen. Aus diesem biografischen Drama lässt sich eine aufreibende Dramaturgie ableiten, die der doch traditionell recht leichten Unterhaltungsform des Musicals bis heute eher fremd zu sein scheint.

Aber natürlich geht es auch bei »Fela!« in erster Linie um die Musik. Fast beiläufig kommt die Afrobeat-Unterhaltungsmaschine in Bewegung. In den zweieinhalb Stunden der Vorstellung wird sie alle Anwesenden perfekt choreografiert und mit dem unausweichlich wuchtigen Charme einer riesigen Funk-Dampfwalze, angetrieben vom Brooklyner Antibalas-Orchester, bei vollem Bewusstsein überrollt haben. Dass die Geschichte Fela Kutis auch im Musical-Format ihre Würde bewahrt und dass der Groove auch zwischen statisch gezogenen Stuhlreihen nicht ins Leere läuft, darin liegt die erstaunliche Einsicht dieses Abends. Da stört es auch nicht, dass an der Theater-Bar Wodka-basierte Drinks mit so klangvollen Namen wie »Kuti Kula«, »Zombie« oder »The Black President« angeboten werden. Im Gegenteil: Es passt perfekt zu der Erzählung vom Afrobeat-König, die längst kulturell universalisiert und dem engen Rahmen tatsächlich gelebter Geschichte entwachsen ist. Fela sei »ikonentauglich wie sonst nur Che Guevara oder Bob Marley«, schrieb Tobias Rapp in der Berliner taz bereits vor Jahren anlässlich einer Themenausstellung im New Yorker New Museum. »Fela!« gibt ihm Recht.

In New York funktioniert das Musical auch wie eine Brille, mit der man nicht nur auf eine afrikanische, sondern auch auf einen Teil der US-amerikanischen Geschichte schaut. Zum Beispiel den der radikalen afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Sie personifiziert sich in »Fela!« in der Figur der Black-Panther-Aktivistin Sandra Isidore, die während eines längeren US-Aufenthalts Fela Kutis maßgeblich zu dessen Politisierung beitrug. Wenn die Tänzerinnen und Tänzer um den Hauptdarsteller Kevin Mambo (der Fela im Wechsel mit Sahr Ngaujah spielt) expressiv mit den Schriften von Aktivisten wie Eldridge Cleaver, Malcolm X und Angela Davis herumwedeln, dann kommt diese Geste durchaus einer Erweckungszeremonie für politische Lektüre gleich.

Mit »Fela!«, das ab November auch in London im Olivier Theatre zu sehen sein wird, feiert das Musical zu Beginn des 21. Jahrhunderts als tanzbare Agit-Prop-Oper seine Wiederauferstehung. Ausgerechnet am Broadway, wo sonst nur Rock-Schmalz und Fernsehserien aufgewärmt werden, gelingt eine Inszenierung, in der Pop und Politik mehr als schöne Leichen sind. Niemand würde ein Musical-Format als Instrument der politischen Bildung missverstehen. Aber der Erfolg von »Fela!« spricht zumindest für die Reformierbarkeit des Genres.



ORGELN ZUM ABSCHIED

Uraufführung der Neuvertonung von Carl Theodor Dreyers »Die Passion der Jeanne d'Arc« durch Adrian Utley und Will Gregory, Colston Hall, 7. Mai, Bristol

TEXT UND FOTO: ANNE WAAK

In Zeiten, da der Siegeszug der 3D-Technik das inhaltsentleerte Überwältigungsspektakel in den Kinos zur Regel zu machen scheint, verwundert es nicht, wenn eine cineastische Gegenbewegung ihr Heil in den expressionistischen Bilderwelten des Stummfilms sucht. Wiederaufführungen und musikalische Neuinterpretationen von Murnaus »Nosferatu« bis Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« etablieren sich in den Programmkinos genauso wie die aufwendig restaurierten Klassiker »Die Nibelungen« und »Metropolis« von Fritz Lang. Dabei geht es prinzipiell beim 3D-Film wie auch bei monumentalen Live-Vertonungen stets um das Gleiche: die Wiederbelebung der Kinovorführung als Event – als gelte es, dem Trend zum solitären Filmkonsum auf Smartphone und iPad zu trotzen.

Im südenglischen Bristol ließ unlängst die Neuaufführung von Carl Theodor Dreyers »Die Passion der Jeanne d'Arc« erahnen, wie die Überwältigung durch das bewegte Bild für das Kinopublikum des Jahres 1928 ausgesehen haben muss. Dreyers Darstellung des Gerichtsprozesses und der Hinrichtung der französischen Nationalheiligen Jungfrau von Orléans arbeitet fast ausschließlich mit dem damals revolutionären Stilmittel der Nahaufnahme. Angst, religiöse Entrücktheit und Verzweiflung: In den weit aufgerissenen, tränenverhangenen Augen der Hauptdarstellerin Renée Maria Falconetti spiegelt sich das Innenleben der von Visionen getriebenen 19-jährigen Jeanne. Der Film kam ursprünglich ohne Filmmusik aus. Der dänische Filmregisseur hatte aus Kostengründen auf eine Vertonung verzichten müssen.

In Bristol wurde die Aufführung also um eine nicht vorgesehene Dimension erweitert: Adrian Utley, Mitglied von Portishead, und Will Gregory von Goldfrapp – beide Kinder der Stadt Bristol – hatten eine Partitur für E-Gitarren, Synthesizer, Blechbläser, Harfe, Perkussion und einen achtköpfigen Chor verfasst. Dass ihnen dabei keine zeitgenössische Vorlage als Referenz zur Verfügung stand, kommentiert Utley als »glücklichen Umstand und als Freibrief, um unsere ganz eigene Musik zu schreiben, die weder traditionell Stummfilmbegleitung ist, noch an Portishead oder Goldfrapp anknüpft«. Interessanter Nebenaspekt: Dreyers Werk hat in England eine spezielle Rezeptionsgeschichte. »Hier war der Film lange wegen ›anti-britischer Tendenzen‹ indiziert«, erklärt Will Gregory. »Man nahm Anstoß an der negativen Darstellung der englischen Soldaten, welche die inhaftierte Jeanne d'Arc verspotteten und demütigten.«

Anders als in den Verfilmungen von Georges Méliès, Victor Fleming oder Luc Besson verzichtete Dreyer in seiner »Die Passion der Jeanne d'Arc« auf die Ausführung einer langen Vorgeschichte. Er interessierte sich ausschließlich für das Tribunal und die Psychologie seiner Heldin. Das Kreuzverhör der »Tochter Gottes im Auftrag des Herrn« durch die Kleriker inszenierte Dreyer fast kammerspielartig nach den Originalaufzeichnungen des Inquisitionsprozesses, die kurz vor Beginn der Arbeiten am Film entdeckt worden waren. Er montierte die Selbstverteidigung der Jungfrau wortwörtlich aus den historischen Dokumenten. Der Film war 1928 bahnbrechend: Dreyer übersetzte die Desorientiertheit der Angeklagten in bis dato als ›fehlerhaft‹ angesehene, extrem unter- oder übersichtige Kameraperspektiven und erstaunlich schnelle Schnitte, die das Raumempfinden des Zuschauers verwirrten.

Die Live-Vertonung von Utley und Gregory leistete weit mehr als bloß eine dezente Untermalung der minimalistisch-expressiven Filmbilder. Über das laute Rattern des Filmprojektors in der Colston Hall hinweg gelang es den beiden, losgelöst vom imaginierten historischen Soundtrack des 15. Jahrhunderts und dem musikalischen Geschmack der zwanziger Jahre, eine Musiksprache zu finden, die sowohl Aufmerksamkeit für die Bilder als auch einen Raum für sich einfordert. »Die Düsterheit des Films erlaubte es uns, die Musik weniger verzweifelt zu gestalten. Mehrere Male laufen Jeanne Tränen über die Wangen. Würde man das direkt auf die Musik übertragen, hätte man ohne Frage übertrieben«, erklärt Gregory. War die Komposition zunächst von wiederkehrenden Melodien und sich überlagernden rhythmischen Motiven geprägt, steigerten sich Intensität und Dichte in der zweiten Hälfte des Films merklich. Die Gitarren bildeten eine bald flirrende, bald dröhnende Wall of Sound, und der eher dezent zum Einsatz gebrachte Chor intonierte wortlos flehentliche Passagen. Für das dramatische Finale – Jeanne verbrennt am Kreuz, der anschließende Volksaufstand wird brutal niedergeschlagen – verließ der Dirigent Charles Hazlewood sein Pult und setzte sich für einige krönende Abschlussakkorde an die Orgel. Die 1.000 an diesem Abend zusammengekommenen Kinofans nahmen es als musikalische Heiligsprechung der Jeanne – und spendeten rasenden Applaus.

http://www.spex.de/

BEFREUNDEN

Welche neuen Songs, Musikvideos und Konzerte lohnen? Was gibt's zu mittag? Neuigkeiten und jede Menge Videos, Streams und Links gibt es nicht nur auf Spex.de, sondern auch in den Social Networks. Hier halten wir dich tagesaktuell auf dem Laufenden. Folge den Updates von @Spex und @SpexLive auf Twitter, werde ›Fan‹ von Spex auf Facebook und erfahre mehr über unsere musikalischen Neuentdeckungen auf SoundCloud, YouTube und Vimeo. Mehr dazu auf *www.spex.de/social*

BESEHEN

Musikvideos non stop. Gemeinsam mit dem Berliner Online-Musikfernsehen Tape.tv bieten wir täglich aktuelle Clips in hoher Auflösung, mit einwandfreiem Klang und vor allem: kostenlos und trotzdem legal. Daneben zeigen wir regelmäßig Premieren neuer Videos, welche es erst Tage oder Wochen später ins klassische Musikfernsehen schaffen – wenn sie denn dort überhaupt zu sehen sein werden! Mehr dazu auf *www.spex.de/spextv*

BLÄTTERN

Eine Print-Ausgabe verpasst? Gibt's bald nicht mehr: In unserem Print-Archiv lassen sich einzelne Backissues im gewohnten Layout am Bildschirm durchblättern und ohne Brille lesen. Verfügbar sind derzeit die Jahrgänge 2007 bis 2010, aber auch ältere Ausgaben werden zunehmend online gestellt. Für die mobile Generation vielleicht nicht uninteressant: Die betreffenden Spex-Ausgaben kann man auch auf Mobilfunkgeräten mit Android-Betriebssystem lesen – und bald auch auf iPhone, iPod und iPad. Mehr dazu auf *www.spex.de/ausgaben*

DIE SPEX: JETZT AUCH IM NETZ

www.spex.de

www.spex.de/social

SPEX PRÄSENTIERT

ARCADE FIRE

31.08. Berlin – Tempodrom

Eigentlich waren die nuller Jahre für den Indierock ein ergiebiges Jahrzehnt. Doch was blieb, bei Lichte besehen? Vor allem ein beeindruckendes Missverhältnis von Quantität und Qualität. Die Bands, deren Namen heute noch geläufig sind und die mehr herausholten als bloß die verwischte Momentaufnahme ihres eigenen Einfluss-Overkills, sind schnell aufgezählt. Arcade Fire aus Montreal gehören zu den wenigen Hochinspirierten der Szene, und man darf ihnen durchaus zutrauen, auch in den Zehnern bedeutend zu bleiben. Seit es sie gibt, versteht sich die Band darauf, Rätsel aufzugeben und am eigenen Mythos zu basteln. Das fängt schon bei ihrer Informationspolitik an: Meistens verbreiten sich zuerst widersprüchliche Gerüchte um neue Veröffentlichungen oder Auftritte der Band, die dann in kryptischen Internet-Botschaften bestätigt oder aber widerlegt werden. Was jetzt definitiv feststeht: Die Eheleute Win Butler und Régine Chassagne werden diesen Sommer ein einziges Deutschlandkonzert geben. Und spekuliert werden darf darüber, ob sie bei diesem Auftritt Material von ihrem dritten Album präsentieren werden, mit dem noch in diesem Jahr gerechnet wird. Doch selbst wenn sie nur bluffen – wer jemals ein Arcade-Fire-Konzert gesehen hat, weiß, wie groß diese Band live sein kann.

INTERNATIONALES SOMMERFESTIVAL HAMBURG

12.08. - 28.08. Hamburg – Kampnagel

Jeden August beherbergt das Gelände um die ehemalige Kranfabrik Kampnagel das Internationale Sommerfestival Hamburg, dessen dreiwöchiges Programm zeitgenössische Kunst, Musik, Choreografie und Theater zusammenbringt. Unter anderem werden in diesem Jahr Blixa Bargeld & Alva Noto, The Tallest Man On Earth und das isländische Kollektiv Bedroom Community auftreten. Daneben setzt sich das Programm mit gesellschaftlichen Fragen auseinander, Metathema ist diesmal die globale Ressource Wasser. John Jordan und Robyn Orlin gehen den Gegenstand künstlerisch an, während die Klimaforscher Tony Allan und Stefan Rahmstorf Vorträge anbieten. Und wer bei so viel Wasser seekrank wird, der kann sich im »White Bouncy Castle« erholen, einer Hüpfburg, die parallel die Deichtorhallen ausfüllen wird. Die Schwerelosigkeit, die sich nach kurzer Zeit in dem gigantischen Luftschloss einstellt, wirkt laut den Choreographen William Forsythe und Dana Caspersen, die sich diese Installation ausgedacht haben, regelrecht euphorisierend. *www.kampnagel.de*

TORO Y MOI

15.07. Berlin – Comet Club . 02.08. Hamburg – Astra Stube
03.08. Frankfurt – Ponyhof . 04.08. Nürnberg – K4

Eindeutig unneindeutig, so klingt die Musik von Chaz Bundick alias Toro y Moi. Doch wenn der erst 23 Jahre junge Amerikaner diesen Sommer in Deutschland auftritt, kann man möglicherweise besser verstehen, was ihn umtreibt. Denn er selbst erklärt sich ungern, was es umso schwerer macht, seinen Popentwurf zu dechiffrieren. Durch die Verkettung mannigfacher Referenzen, die Jahrzehnte der Musikgeschichte umspannen – Shoegaze-Flächen und Hiphop-Samples, Bedroom-R&B und Synthesizer-Pop, verwaschene Keyboards und schillernder French House –, entstehen bei Bundick stabile neue Verbindungen. Dominikus Müller beschrieb es in der vergangenen Spex als »Musik aus dem digitalen Gondwana«. Toro y Moi erinnert atmosphärisch immer an ganz bestimmte Momente – an diesen einen Song, dessen Namen in Vergessenheit geriet.

WAVVES

15.07. Köln – Sonic Ballroom . 16.07. Berlin – White Trash
17.07. Münster – Gleis 22 . 18.07. Hamburg – Astra Stube

»Come back here, motherfucker, we're not done yet!« Mit diesen Worten endete der Auftritt von Wavves beim letztjährigen Primavera Sound Festival in Barcelona. Der Streit, der zwischen Nathan William und seinem Drummer Ryan Ulsh während der Show entbrannte, endete in Selbstzerstörung: Noch bevor das Publikum mit Schuhen und Flaschen größeren Schaden anrichten konnte, stürmten die Protagonisten von der Bühne. Die komplette Wavves-Tour wurde aufgrund dieses Fiaskos abgesagt, wovon auch die Auftritte in Deutschland betroffen waren. Umso erfreulicher, dass die Band erneut Anlauf nimmt, um mit ihrem nicht ganz schmerzfreien Kompressions-Punk zu zeigen, wie kompromisslos man als zeitgenössische Noise-Band noch ans Werk gehen kann.

HANS UNSTERN & BAND

03.06. Braunschweig – Theaterformen Festival
21.06. Berlin – Fête de la Musique – Bühne Z3M (mit Ja, Panik)
25.06. Köln – c/o pop – Bogen2 (mit Ja, Panik)
30.06. Bremen – MS Treue – Breminale
01.07. Hamburg – Haus III70
24.07. Puch – Puch Open Air
30.07. Würzburg – Cairo (mit Ja, Panik)

Der Berliner Poet, Musiker und Sänger Hans Unstern hat mit »Kratz Dich Raus« eine zutiefst assoziative Liedersammlung voll dionysischer Sprachmagie aufgenommen. Die Detaildichte seiner Texte kann einen geradezu erschöpfen, gleichzeitig wirkt sie über alle Maßen faszinierend. Jahrelang trug der melancholische Individualist diese Songs mit sich herum, immer wieder unterzog er sie Metamorphosen. Dass sie nun fixiert auf einem Album vorliegen, bedeutet für Unstern aber keinesfalls, dass sie live nicht weiterhin verschiedene Formen annehmen können: »Wir proben nie. Wir treffen uns zum Konzert. Die Musiker kennen die Songs, in den Leerstellen passieren die Dinge« (Unstern im Gespräch mit Thomas Hübener, Spex #326).

ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI

19.06. Köln – King Georg . 20.06. Berlin – Lovelite
21.06. Hamburg – Prinzenbar

Was heute gerne ›Chillwave‹, ›Freak Folk 2.0‹ oder auch ›Hypnagogic Pop‹ genannt wird, scheint in den avantgardistischen Sounds von Ariel Pink aus Los Angeles seit Jahren angelegt zu sein. Sein Sound hüllt sich in die Schleier der Erinnerung: Stile wie Euro-Dance, Gothic-Rock, Westküsten-Psychedelik und der softe Synthie-Pop der Achtziger lässt er gegen Sampling, Krautrock-Jams und Electronica antreten – mit dem Ergebnis eines einzigartig anachronistischen Psych-Sounds. Und Ariel Pink gilt mit seinen unzähligen Single- und Kassetten-Veröf-

fentlichungen auf Dutzenden von Kleinstlabels als Meister der in Lo-Fi gehaltenen musikalischen Gleichzeitigkeit. Seine Live-Auftritte sind so skurril wie selten, weshalb der Besuch hiermit ausdrücklich angeraten sei.

PUSCHENFEST

06.08. Berlin – Festsaal Kreuzberg

»It's PUSCHEN – A European Booking Agency.« So prangt es bescheiden auf dem Titel der Webseite. Was der Satz nicht sagt: Einen Herzblut-Job wie den des Bookers macht man nicht einfach so! Schon gar nicht heutzutage, wo es immer schwieriger wird, den Fan im Konzertbesucher anzusprechen. Trotzdem, oder vielleicht auch gerade deshalb, holen die Berliner von Puschen nun schon seit einer Dekade immer wieder beachtliche Acts nach Europa, von denen wir möglicherweise sonst nie etwas erfahren hätten. Zum zehnjährigen Jubiläum richtet sich die Agentur ein kleines, aber feines Festival im Berliner Festsaal Kreuzberg aus, bei dem neben tUnE-yArDs, These Are Powers, Bear In Heaven und Max Tundra auch die Spex Spalier stehen wird, um Glückwünsche auszusprechen! *www.puschen.net*

SEVEN SPEAKERS – A LISTENING ENVIRONMENT

15.07. - 14.08. Berlin – Gartenstudio (Naunynstraße 53, Kreuzberg)

Alex Paulick, eine Hälfte des Duos Coloma, hat zusammen mit Min Stiller die Band Narrow Bridges ins Leben gerufen, deren aktuellstes Projekt die Sensibilisierung der Hörgewohnheiten verfolgt: In einem ausgefegten Galerieraum in Berlin-Kreuzberg, keine dreißig Quadratmeter groß, betreiben die beiden eine temporäre Hörgalerie, in der sie neu bearbeitete oder extra komponierte Stücke von u.a. Kreidler, Kante, Barbara Morgenstern, Phillip Sollmann (Efdemin) und Narrow Bridges zum Erklingen bringen, und zwar über ein von Paulick und Stiller selbst installiertes siebenkanaliges Boxensystem, das ein multidimensionales Hören ermöglicht, demgegenüber Dolby Digital klingt wie eine Kompaktanlage aus den Achtzigern. Jede Woche feiert ein Stück Premiere. Alle Infos unter *www.sevenspeakers.info*, der Eintritt kostet ein Lächeln.

STRANGE BOYS (MIT CHUCKAMUCK)

20.07. Hamburg – Hafenklang . 21.07. Berlin – Rosi's
22.07. München – 59:1

In der Beschissenheit der Dinge kann große Kunst liegen, und genau diese scheinen die Strange Boys aus Texas für sich entdeckt zu haben: Ihr rauschumspülter Garage-Rock leiert launisch vor sich hin, ihr amateurhaft austarierter Sound klingt so schräg, dass man glauben möchte, die ganze Band sei seit drei Tagen besoffen – und dann erzählt der Sänger Ryan Sambol über das aktuelle Strange-Boys-Album »Be Brave« auch noch, es sei »filled mostly with boring stuff and horrible lyrics«. Das stimmt so natürlich nicht. Abgesehen davon ist es aber sowieso egal, ob man die lakonisch hingeworfenen Lyrics als »horrible« wahrnimmt. Es reicht ja schon, dass die Strange Boys eine gesunde Antithese zum karrieristischen Gehabe des Indie-Mainstreams darstellen – man nimmt ihnen gerne ab, dass sie nicht von der dicken Kohle träumen und für glamouröses Stargetue nur ein müdes Lächeln übrig haben. Es geht den Herren um das Leben im Jetzt und um eine geradezu zappaeske Sloppiness. Passend dazu geben Chuckamuck den Support, eine Band, die als Berlins neueste Teen-Sensation gefeiert wird und die mit schroffem Rock'n'Roll und Rauhbein-Attitüde jede Vorstellung von Etikette und Anstand niederholzt.

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

ADIDAS UND ADIDAS SILVER www.adidas.com
AMERICAN APPAREL www.americanapparel.de
BARBOUR www.barbour.com
BENCH www.bench.co.uk
CARHARTT www.carhartt.com
CONVERSE www.converse.de
DOCKERS www.dockers.com
DRIES VAN NOTEN www.driesvannoten.be
FILIPPA K www.filippa-k.com
FIRETRAP www.firetrap.com
GERMAN GARMENT www.germangarment-shop.de
HERR VON EDEN www.herrvoneden.com
INSIGHT www.insight51.com
KEDS www.keds.com
LACOSTE www.lacoste.com
LEE www.lee.com
LEVI'S www.levi.com
LISE LINDVIG www.liselindvig.com
NIKE www.nike.com
PERSOL www.persol.com
RA-RE www.ra-re.it
RAY BAN www.ray-ban.com
REPLAY www.replay.it
SAND www.sand.dk
SCHOLL www.scholl.com
SONY www.sony.de
STRELLSON www.strellson.com
TIGER OF SWEDEN www.tigerofsweden.com
TRIBECA NEW YORK www.tribeca-jeans.com
Y3 www.y-3.com

SPEX PRÄSENTIERTE

SPEX UND LEVI'S PRÄSENTIERTEN:

LEVI'S COLORS OF NOISE TOUR

13.05. Berlin – Dice Club

Wir haben es längst gelernt: Es gibt kaum einen besseren Spielort für elektronische Musik als ein amtliches ausgedientes Umspannwerk. Die Verbindung von Techno, House und Electro zu zweckentfremdeten Anlagen der Energieversorgung ist kein Zufall, sie besitzt ihre eigene Tradition. Derselbe technische Fortschritt, der die Transformatoren schrumpfen ließ, brachte eben Sampler, Synthesizer und Hard Disc Recording hervor. Erst wurden gigantische Stätten für noch enormere Schaltkreise gebaut, dann wurden die Schaltkreise so klein, dass sie in Musikinstrumenten verschwinden konnten.

Jenseits der legendären Elektrotechnik-Kathedralen wie dem E-Werk, wimmelt es in Berlin noch von kleineren Anlagen der Versorgungstechnik. Deren Entstehung datiert oft später als der Heyday der analogen Phasenschieber, selten jedoch nach 1950. Der Berliner Dice-Club befindet sich in solch einem vergleichsweise dezenten Betonwürfel aus den sechziger Jahren. Er wurde sogar noch bis 2002 als Umspannstation benutzt, doch seit letztem Jahr fließt hier der Strom hauptsächlich durch die Musik- und Lichtanlage.

Das offensichtliche elektrotechnische Erbe des Clubs musste jedem einzelnen Besucher ins Bewusstsein springen, der am 13. Mai den Auftritt des DJ SebastiAn vom Pariser Label Ed Banger verfolgte. Mit einem tiefen Brummen im 50Hz-Bereich begann sein Gig, es sollte sich über die nächsten neun Minuten zu einem schrillen Pfeifen hochschrauben. SebastiAns Live-Performance wurde an diesem Abend gerahmt von der Band French Horn Rebellion und einem weiteren Electro-Musiker, Jackson Fourgeaud. Ohne Binnenmajuskel und dafür mit Nachnamen heißt SebastiAn bürgerlich Sebastian Akchoté und ist bisher vor allem durch eine Vielzahl von Remixen in Erscheinung getreten. Seine erste selbständige Veröffentlichung auf Ed Banger steht noch aus. Sein Sound aber spitzt schon jetzt den typischen Stil von Ed Banger noch weiter an, als Justice es je vermochten. Wo Justice das schrille Electro-Knarzen immer als Kontrast zu funky Sampels benutzen, macht SabastiAn kurzen Prozess: kompromisslos und hart peitschte der DJ das Publikum durch den Dice-Club. Anleihen an House oder Techno suchte man vergeblich, auch das Tempo blieb gedrosselt. Dass die Performance dabei nicht in stumpfes Geballer versank, sondern immer subtile Nuancen auffuhr, kommt nicht von ungefähr. Sebastian Akchoté stammt aus einer musikalisch gebildeten Familie. Sein 13 Jahre älterer Bruder Noël Akchoté machte sich bereits einen Namen als Gitarrist im Bereich des experimentellen Jazz. Des Weiteren arbeitet der engelsgesichtige SebastiAn an einem Score für den nächsten Film von Regisseur Romain Gavras. Dessen Musikvideos haben in letzter Zeit für einigen Gesprächsstoff gesorgt, von den umstrittenen Clips für Justices »S.T.R.E.S.S.« und M.I.A.s »Born Free« (vgl. Video der Ausgabe auf S. 122-123) bis hin zum charmanten »Signature« von DJ Mehdi.

Seinen Auftritt teilte sich SebastiAn mit Jackson Fourgard. Die beiden attraktiven Männer posierten als Buddys gemeinsam für das entsprechende Promo-Plakat der Levi's Colors of Noise Tour. Auch auf der Bühne unterstützten sie sich gegenseitig, wobei der Abend sich nach Fourgards letztem Segment langsam dem Ende zuneigte. Jackson Fourgard selbst ist bei Warp unter Vertrag, wo er mit seinem Projekt Jackson and his Computer Band einem ganz anderen Sound-Ideal huldigt als sein Kollege SebastAn bei Ed Banger. Im Dice-Club ergänzten sich bratzenes Elektrobrummen und Intelligent Techno – etwaige mit den Musikstilen verbundene Attitüde war indes weder vom Publikum noch von den Musikern zu erwarten. Auf der Bühne sahen alle Musiker aus wie Models, vor der Bühne tummelte sich von Abiturienten bis zu Techno-Veteranen ein weites Feld von Partycrowd.

Kaum einer bekam etwas mit vom eigentlichen Drama des Abends, nämlich dem Unfall, der die Band French Horn Rebellion im Vorfeld der Veranstaltung heimgesucht hatte. French Horn Rebellions Auftritt läutete zwar plangemäß das Live-Segment im Dice-Club ein, doch nicht so, wie es hätte sein sollen. Auf der Bühne gaben zwei Personen ein tolles Konzert, doch es fehlte derjenige, der bei French Horn Rebellion das Waldhorn spielt, also das French Horn! Was war passiert?

Bei French Horn Rebellion handelt es sich normalerweise um die Brüder Robert und David Perlick-Molinari. Die Band stammt aus Brooklyn und gehört ins Umfeld von MGMT, David Perlick-Molinari war unter anderem an den Aufnahmen zu deren erster EP beteiligt. Beide Perlick-Molinari-Brüder sind ausgerüstet mit Synthesizern und Drum-Pads, doch manchmal greift Robert zum Waldhorn und verleiht dem Synthiepop einen wirklich neuen Aspekt – Pop mit Blechblasinstrument! Live werden French Horn Rebellion unterstützt von Davids Freundin Deidre Munro, die ihrerseits eigentlich dem Duo Savoir Adore angehört. Mit Deidre Munro zusammen gelingen den Perlick-Molinari-Brüdern stets beeindruckende Performances, was ihnen nicht zuletzt eine Reihe von Engagements auf der diesjährigen Pariser Modewoche beschert hat.

Das Waldhorn bekamen das Publikum im Dice-Club nicht zu sehen, und zu hören denn Robert Perlick-Molinari hatte sich im Vorfeld des Konzerts mit einer Glasscherbe eine Hand derart weit aufgeschnitten, dass man ihn gleich in Krankenhaus verfrachtete. Mit dem Erste-Hilfe-Kasten des Dice-Clubs war nicht viel Land zu gewinnen. Mit dickem Verband kam Robert zu später Stunde zurück, am Tag darauf konnten French Horn Rebellion bereits in gewohnter Besetzung ihren Münchener Gig wahrnehmen.

In einem abergläubischen Sinn kann nur eins Schuld an diesem Unfall gehabt haben: Mit einem klassischen Instrument haben French Horn Rebellion den Zorn der Elektrizität auf sich gezogen. Wo Location und Musikprogramm so eindeutig im Zeichen des Wechselstroms standen, da wandte sich des Ortes elektrischer Geist gegen den akustischen Blechbläser.

Text: Fabian Kästner Foto: Eduard Meltzer

SPEX UND BERGHAIN PRÄSENTIERTEN

LASST DIE LUFT VOR KLARHEIT ERZITTERN – 30 JAHRE SPEX

12.05. Berlin – Berghain + Panorama Bar + Lab.Oratory

Am Abend zuvor hatte Lady GaGa, bekleidet nur mit Netzstrumpfhose, Stringtanga und BH, noch »die wildeste Party des Jahres« (Bild-Zeitung) im Lab.Oratory gefeiert. Keine 24 Stunden später legte ein sich im Vollbesitz seiner Kleidung befindlicher Jan Kedves im Rahmen des 30. Geburtstags der Spex ebendort deepen New Yorker Garage House auf. Gleiche Party, andere Stockwerke: Will Bankhead erhellte die Panorama Bar mit Vocal House, Max Dax verschattete den Berghain-Floor mit einem düsteren Set, und Marcel Dettmann überzeugte in den frühen Morgenstunden mit gleißendem Techno – nur Daniel Miller musste aus gesundheitlichen Gründen absagen, für ihn sprang Andreas Reihse von Kreidler ein. Ganz klar: Das zweite Kapitel der »Spex Live«-Reihe im Berghain war vor allem eine Nacht der DJs.

Doch auch das vorangegangene Live-Programm bot große Momente. Etwa die ergriffenen Tränen von Robyn, die nach den Demütigungen der »Sticky & Sweet«-Tour mit Madonna, wo sie auf halber Lautstärke vor desinteressiertem Publikum ›anheizte‹, im Berghain von ihrem zur Euphorie bereiten (und aus vielen Schweden bestehenden) Publikum wie eine Heilsbringerin begrüßt wurde. Robyn dankte es mit der eigenen Wiedergeburt als Entertainerin der Zukunft. Als Überraschung des Abends durften dennoch Elektro Guzzi mit ihrem Techno-Set in der klassischen Rockbesetzung Schlagzeug, Bass und Gitarre gelten: Selten gelang die Fusion zweier widersprüchlicher Philosophien so einvernehmlich wie bei diesen Wienern. Wohlwollend überblickt wurde die Geburtstagssause aus der DJ-Loge von Peter Bömmels, dem Gründer der Spex – der letztlich nicht ganz unverantwortlich für diesen Abend war, der in Abwandlung des Titels eines Kunstwerks von Gerhard Merz (»Macht die Luft vor Klarheit erzittern«) zudem ein schön dick aufgetragenes Leitmotiv aufwies.

Text: Anne Waak Foto: Roland Owsnitzki

SPEX UND FESTSAAL PRÄSENTIERTEN:

KRISTOF SCHREUF + HANS UNSTERN

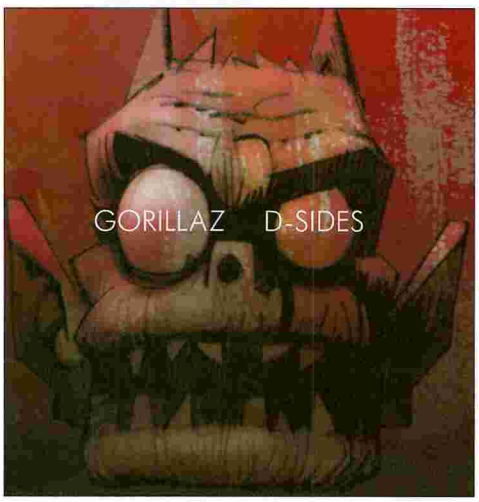
15.04. Berlin – Monarch

Finaler Zwischenruf eines Zuschauers im Monarch am Kotbusser Tor, nachdem Kristof Schreuf das letzte Lied seines Sets gespielt hat: »BASTARD!« Ein Moment der Stille kehrt ein, als ob Engel den Raum betreten hätten, doch Schreuf antwortet weder aus dem Fundus der Rockgesten mit einem »Ich glaube dir nicht! Du bist ein Lügner!« (»I don't believe you! You're a liar!«), noch spielt er naheliegenderweise als Zugabe den größten Hit seiner einstigen Band Kolossale Jugend im neuen Gewand. So endet das Comeback Schreufs, wie es begonnen hatte: mit einem unsicheren Lächeln auf den Lippen, im warmen Applaus des Publikums. Zuvor hatte der Sänger, dessen erstes Soloalbum »Bourgeois With Guitar« in Spex #325 zur Platte der Ausgabe gekürt wurde, gemeinsam mit dem Gitarristen Kai Mirow vorgeführt, wie magisch die Überschreibung kanonisierter Songs auf der Bühne vorgetragen werden kann – wenn man nur die Texte der Originale beibehält. Schreuf spielte von Iggy Pops »Search and Destroy« über The Whos »My Generation« bis hin zu Nick Strakers »A Walk in the Park« sein gesamtes Album und manche Songs gar zweimal. Die Gelegenheit, dasselbe Prinzip auf eigene Songs wie »Bessere Zeiten« oder eben »Bastard« anzuwenden, sich die eigene Vergangenheit gewissermaßen zurückzuerobern und dabei die visionären Qualitäten seiner abstrakten Lyrik auszustellen, ließ der Sänger vorüberziehen.

Auf keine Vergangenheit blickt Hans Unstern (vgl. Spex #326) zurück, der den Abend eröffnete. Sichtlich nervös, und doch im Vollbesitz seines Ehrgeizes, spielte er die Songs seines Debütalbums »Kratz Dich Raus« in neuen Versionen – als gälte es bereits jetzt, hinter sich zu lassen, was gerade erst erschaffen wurde. Allein diese Verweigerungshaltung lohnte das genaue Hinhören an einem Abend, an dem Unstern nach der Zukunft griff – und jeder im Monarch es mitbekam.

Text: Max Dax Foto Hans Unstern: Patricia Sevilla Ciordia

REAKTIONEN



In Spex #325 schrieb Max Dax: »Wie Songs bei den Gorillaz entstehen, davon kann man sich leicht ein Bild machen, wenn man ›Stylo‹ in der Albumfassung mit der auf YouTube kursierenden Demoversion vergleicht.« Er hätte auch schreiben können: »... wenn man die Songs mit den Arbeitsversionen auf ›D-Sides‹ vergleicht.«

BETR.: *GORILLAZ »PLASTIC BEACH«, SPEX #325*

Hallo Spex,

das Rätsel um die Rezeption des aktuellen Gorillaz-Werks »Plastic Beach« lässt mich nicht mehr los. Überall, und auch bei Spex, wird »Plastic Beach« ganz ernsthaft als neue, oft auch als gelungene und fein ziselierte Platte besprochen.

Dabei kennt der aufmerksame Gorillaz-Verfolger fast sämtliche Stücke Ton für Ton, nur anders betitelt, bereits vom Vorgänger »D-Sides«, der vor zwei Jahren als eher lockeres Outtake-Album auf den Markt kam. Das sorgt beim Hören des als brandneu besprochenen »Plastic Beach«-Albums für Verwirrung, zumindest in meinem Freundeskreis. Dieser ›Doppel-Release‹ ist übrigens nicht nur in Spex, sondern auch in allen anderen mir bekannten deutschsprachigen Musikpublikationen unerwähnt geblieben.

Herzlichen Gruß,
Matthias *(per E-Mail)*

BETR.: *DIE ZUKUNFT DER MUSIKKRITIK*

Max Dax reagiert in der taz-Reihe »Die Zukunft der Musikkritik« auf die Kritik, die zuvor in derselben Reihe von u.a. Wolfgang Frömberg, Jörg Sundermeier und Nadja Geer am »Spex Pop Briefing« geübt worden war:

Fantastic Man: »Which art form will vanish?« Gilbert & George: »Criticism.«

Warum nicht die provokante These des Londoner Künstlerduos auf die Popkritik projizieren? Wenn in Zeiten der Fragmentierung, der geöffneten Archive und der Allgegenwart von Meinungsäußerungen im Internet der Eindruck entsteht, dass Popkritiker als Leuchtturmwärter ausgedient haben, dann ist da etwas dran. Nicht zufällig ist es für die Leser von Printmedien ermüdend, heutzutage etwa noch Plattenrezensionen zu lesen – zu eitel und zu wenig analytisch ist das Gros der Texte. Wenn man die ursächlich durch das Internet hervorgerufene Krise der Kritik jedoch als Lauf der Dinge und somit als Chance sieht, weil sich etwas ändert, und wenn man Gilberts & Georges Antwort auf die Frage, welche Kunstform verschwinden wird, zu einem »Die Kritik, wie wir sie kannten« umformuliert – wir wären einen konstruktiven Schritt weitergekommen.

Binnen weniger Jahre veränderte sich die Medienbranche (und mit ihr die Kritiker) so radikal wie nie zuvor. Redaktionen wurden ausgedünnt, immer weniger junge Autoren hatten zuständige Redakteure, von denen sie etwas lernen konnten.

In Gratismagazinen wurde die Trennschärfe zwischen redaktionellem und gekauftem Inhalt verwischt, dadurch wurden ehedem undiskutierbare Demarkationslinien auch in Kiosktiteln infrage gestellt. Die schiere Masse an Veröffentlichungen wurde zuvor als »neue Unübersichtlichkeit« bezeichnet, auch sie ist ein Problem, und schließlich darf der Gezeitenbruch nicht verschwiegen werden: Wozu noch eine Popkritik, wenn man sich »selbst ein Urteil bilden« kann, indem man die Musik auf Last-FM, auf YouTube oder als Snippet bei Amazon ohne Umwege hören – oder gleich illegal runterladen kann?

Die Lösung des Dilemmas liegt in der Beantwortung genau dieser Frage. Dem arbiträren Musikhören (sprich: Miles Davis ist auf meiner Terabyte-Festplatte unter ›M‹ wie ›Miles‹ abgespeichert, aber nicht in unsichtbarer Verknüpfung mit Joe Zawinul, Herbie Hancock und Wayne Shorter als Erneuerer des Jazz) kann Popkritik mit der Vermittlung von Erkenntnis und dem Angebot von Verknüpfungen begegnen.

Anders als im Internet, das erkenntnisfixiert ist in lediglich dem Maße, wie der User es zulässt, ist die Kritik im Printmagazin für den Leser gefiltert und editiert. Nur: Wie kann der Vertrauensvorschuss, den Popkritiker benötigen, um als erkenntnisstiftende Instanz respektiert zu werden, wiederhergestellt werden?

Sie müssen thesenstarke Einordnungen des besprochenen Phänomens liefern. Es muss ihnen gelingen, das Objekt der Begierde, also im konkreten Fall: die Musik, vor dem inneren Auge der Leser aufleben zu lassen. Sie dürfen sich keiner wiederkehrenden Schemata bedienen. Sie müssen in kritischer, informierter Distanz zum verhandelten Diskurs stehen. Sie müssen Phänomene wie das der Postökonomie, der digitalen Evolution, der parallelen Entwicklungen in den verwandten Disziplinen kontextualisieren. Sie müssen in einer Sprache schreiben, die die Leser verstehen; und sich zurückhalten mit der Thematisierung der eigenen Sprecherpositionen, denn niemanden interessiert der Geschmack der Autoren.

In Spex haben wir mit dem Pop Briefing den allwissenden Autor als Absender durch eine editierte, orchestrierte Vielstimmigkeit eines Autorenkollektivs ersetzt, das sich gegenseitig befruchtet, korrigiert und interessanterweise viel kritischer mit seinen Subjekten umgeht als die branchenübliche Kuschelkritik zuvor, in der die Kritiker, auch angesichts schlechter Bezahlung, oft den Weg des geringsten Widerstands wählten und über Platten schrieben, die sie ohnehin mochten. (...)

Bei Spex betrachten wir die Krise der Popkritik als Aufforderung, neue Textformate zu entwickeln und Debatten zu führen – die sowohl der gedruckten Zeitschrift als auch den Lesern neue Wege aufzeigen. Dann wird auch die Kritik als Kunstform nicht verschwinden. Sie wird sich nur etwas anders lesen.

Max Dax in: *taz, 11.05.10*

BETR.: *DIFFAMIERTE DENKER, SPEX #326*

Liebe Spex,

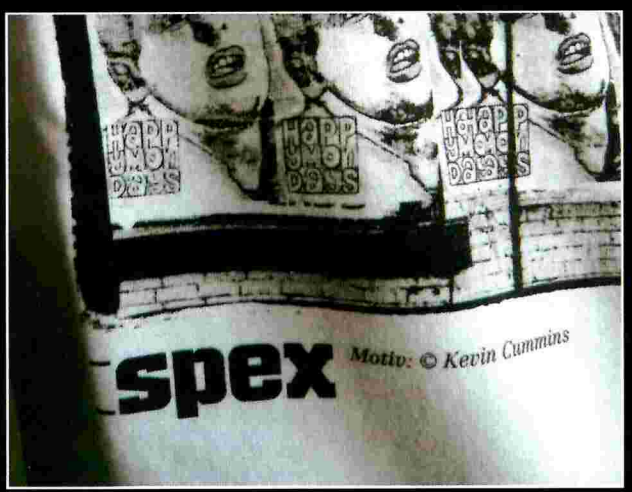
die Referenzen auf französische und deutsche Denker sind bei einigen Autoren nicht ganz klar. Wieso wird in Harald Peters ansonsten informativem Artikel zu »Splice« Foucault bemüht? In einem anderen Artikel wird Lacan als der »abgedrehteste Psycho-Theoretiker« bezeichnet. Thomas Hübener schafft es sogar, die Frankfurter Schule und die Poststrukturalisten in einem Satz zu diffamieren. Das kann man so nicht machen, zumal nicht näher auf die Positionen der Denker eingegangen wird.

Beste Grüße,
Lionel Illbich *(per E-Mail)*

LESERBRIEFE
BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

spex & REPLAY



SPEX UND REPLAY PRÄSENTIEREN: DAS SPEX-SHIRT ALS EXKLUSIVE, AUF 100 STÜCK LIMITIERTE PRÄMIE FÜR ZWEIJAHRESABOS. ERHÄLTLICH IN DEN GRÖSSEN S, M, L UND XL

Das Motiv: der Sitz von Factory Records in Manchester, fotografiert 1988 von Kevin Cummins, der zusammen mit Martin Hossbach das Blog »Arca« auf spex.de betreibt. Dort befragt Hossbach Cummins auf Englisch zu den Geschichten hinter den Bildern, die Cummins seit den Siebzigern schießt.

MH: *For whom did you take the picture and what camera did you use?*
KC: Hasselblad. Not sure of the model.
MH: *What do you remember about the shoot?*
KC: Tony Wilson rang me to tell me about the flyposting. I brought my camera up to Manchester on a weekend I was going to a football match and shot a roll of film. I shot it square because I was really into shooting on the ›'blad‹ at the time – and I also thought it might make the shot more graphic.
MH: *Do you prefer taking photos of people or of buildings? Is it easier to take a photo of a building because it doesn't move?*
KC: Absolutely. It's not as much fun though. Not as much interaction…
MH: *Your recent book, »Manchester – Looking for the Light through the Pouring Rain« concentrates on Manchester. Does the building still exist? If not: What's on the site today? Do you often revisit old places where you took photos ages ago?*
KC: Occasionally. I've recently re-shot the bridge where I photographed Joy Division in the snow in January 1979. I was in Manchester in January 2010 and we were having the worst weather since 1979. I went to photograph the bridge hoping the snow hadn't been cleared off it. It hadn't. It evoked very strong memories of that day – 31 years earlier – when I first shot a very young band on the cusp of greatness. The building you are talking about in the photo was Factory Records' office. They'd recently bought it and whilst awaiting refurbishment, flyposted it with this poster. It recently reopened as a new Ben Kelly designed / Peter Hook owned night club. FAC251.
MH: *Is that the first time an image of yours has been used on a t-shirt? I bet some of your Joy Division and Smiths photos have been used on bootleg shirts…*
KC: Lots of bootlegs. A few authorised and I also have a range of t-shirts available in Japan only. I now understand the expression ›Big in Japan‹ – because none of my t-shirt range fits me…

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

SCHOR / SOLOMON-GODEAU

»BIRGIT JÜRGENSSEN«

Jürgenssen zählt zu den herausragenden Künstlerinnen der post-feministischen Avantgarde der siebziger und achtziger Jahre. Ausgehend vom emanzipatorischen Potential des Surrealismus treten ihre Arbeiten in einen Dialog mit dem gesellschaftskritischen Diskurs ihrer Generation. Die Monografie kontextualisiert das umfangreiche Schaffen der Österreicherin auch in Beziehung zu Literatur, Psychoanalyse und Strukturalismus.

HATJE CANTZ, 296 SEITEN, ENGL., GEBUNDEN

REPLAY / SPEX

»T-SHIRT«

Spex und Replay präsentieren: das Spex-Shirt – als hochwertige und exklusive, auf 100 Stück limitierte Prämie für Zweijahresabonnenten. Das Motiv: ein Foto des legendären englischen Fotografen Kevin Cummins, der zusammen mit Spex-Mitarbeiter Martin Hossbach das Blog »Arca« auf spex.de betreibt. Dort befragt Hossbach Cummins regelmäßig zu den Geschichten hinter den beeindruckenden Fotos, die Cummins seit den Siebzigern schießt.

T-SHIRT, 100 STÜCK, UNISEX, S, M, L UND XL.

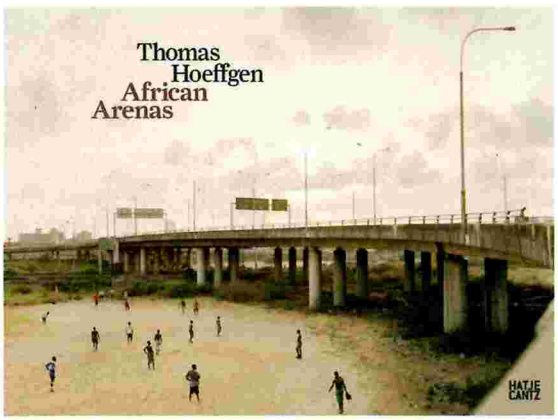
2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

*INLAND 60 EURO / AUSLAND 84 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

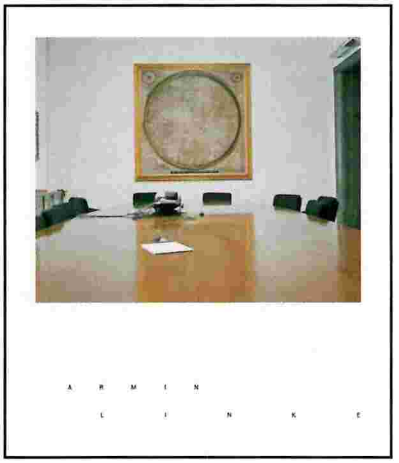
PRÄMIENWAHL



THOMAS HOEFFGEN
»AFRICAN ARENAS«

Der Mode- und Werbefotografen Thomas Hoeffgen (*1968 in Kiel) flog 1999 für eine Reportage zum Thema Fußball nach Nigeria. Aus dem Ausflug wurde ein Projekt, das der Fotograf über Jahre hinweg verfolgte, denn die Begeisterung und Leidenschaft, die Hoeffgen auf den Straßen und an den Rändern der Spielfelder antraf, ließen ihn nicht mehr los. Im Laufe der Jahre entstanden so ungewöhnliche und direkte Fotografien von Spielern, Zuschauern, Bolzplätzen und Stadien in Nigeria, Namibia, Botswana,Sambia, Malawi und Südafrika.

HATJE CANTZ, 144 SEITEN, GEBUNDEN



ARMIN LINKE
»IL CORPO DELLO STATO«

2006 erhielt Armin Linke von der italienischen Regierung den Auftrag, eine fotografische Landkarte staatlicher Institutionen zu erstellen, wie sie in vielen wichtigen historischen Gebäuden Italiens untergebracht sind. Seine Arbeit erforscht und dokumentiert die Charakteristika dieser öffentlichen Einrichtungen und Verwaltungszentren. Dabei entwickelt Linke ein nuancenreiches Verständnisfür die Architektur und ihre zeremonielle Funktionalität. So wurde der italienische ›Staatskörper‹ noch nie gezeigt.

JRP RINGIER, 128 SEITEN, ENGL./ITAL., SOFTCOVER

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

**INLAND 30 EURO / AUSLAND 42 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

VOR 28 JAHREN

Joachim Ody befragt Laurie Anderson über ihre Zusammenarbeit mit William S. Burroughs

»Oh mein Gott / ojemine! Burroughs hat sich ganz auf nur einen Aspekt, den der Medizin, verlegt, und er betrachtet die ganze Kultur unter dieser Perspektive. Sowas ähnliches hat im Bereich der Politik Ted Kennedy in seinem letzten Wahlkampf auch gemacht. Der hat sich nur auf das Gesundheitswesen konzentriert, statt sich auf viele verschiedene Probleme zu stürzen. (...) Burroughs also benutzte auch diese Fokusmethode, in der durch die Konzentration auf eine einzelne Sache das Ganze unserer Kultur schlagartig erleuchtet wird. (...) Als ich ihn vor Jahren zuerst kennenlernte, glaubte er, ich sei ein Junge, und daher konnte er mich gut leiden. Aber es geht ihm nicht gut. Er ist ziemlich krank, sein Körper ist ein Chaos. Er ist so Mitte 60 und nach dem ganzen Junk, den er in seinem Leben genommen hat, ist es ein Wunder, daß er überhaupt noch lebt. Sein Sohn ist letztes Jahr am Junk gestorben. William Burroughs: das ist ein leerer großer Anzug mit einem Hut obendrauf. Aber immer mehr Leute erkennen, daß er eigentlich ein Großvater ist, daß sie ihm viel verdanken.«

Spex 2/1982 unter www.spex.de/ausgaben/spex17

Die nächste Spex: ab dem 20. August am Kiosk

Mixery
JUICE
JUMP
SPLASH! 13 FESTIVAL
23/24/25 JULY 2010
FERROPOLIS
WWW.SPLASH-FESTIVAL.COM
SPLASH! FESTIVAL
MISSY ELLIOTT
NAS & DAMIAN JR. GONG MARLEY
WU-TANG CLAN
KOOL SAVAS
SAMY DELUXE
RAEKWON
GENTLEMAN
MR. VEGAS
IAM
WILEY
BOOT CAMP CLIK
HARRIS
HUDSON MOHAWKE
DENYO & DJ MAD
BEGINNER SOUNDSYSTEM
DJ RAFIK
TECH N9NE
FOREIGN BEGGARS
CASPER
BLUMENTO
UND VIELE MEHR
SPLASH! MAG
BECK'S
intro
festivalguide.de
MTV
eno FM
hhv.de
SLEAZE
Byte FM
VIVA CON AGUA
laut gegen nazis

REPLAY
shop.replay.it